

ARTUR HERAS

NO FICCIÓ

Obsolescència i
Permanència de
la Pintura



ARTUR HERAS

NO FICCIÓ

Obsolescència i
Permanència de
la Pintura

VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

CENTRE CULTURAL
LA NAU
VNIVERSITAT ID VALÈNCIA

VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA
Fundació General

*à cent mètres du
centre du monde*

ARTUR HERAS

NO FICCIÓ

Obsolescència i Permanència de la Pintura

Centre Cultural La Nau de la Universitat de València

SALES ESTUDI GENERAL + ACADÈMIA
14 JUNY ▶ 18 SETEMBRE ▶ 2016

Acentmètresducentredumonde Perpinyà – França

7 OCTUBRE ▶ 22 GENER ▶ 2017

Rector de la Universitat de València

Esteban Morcillo Sánchez

Vicerector de Cultura i Igualtat

Antonio Ariño Villarroya

Organitza i produeix

Universitat de València –

Vicerectorat de Cultura i Igualtat

Col·labora

Àcentmètresducentredumonde (Perpinyà)

Galeria pazYcomedias (València)

Exposició

Comissari

Josep Salvador

Coordinació del projecte

Norberto Piqueras

Gestió Tècnica

Maite Ibáñez Giménez

Manuel Martínez Tórtola

Gestió Administrativa

Raquel Moret Alfonso

M^a Soledad Sánchez Puertolas

Comunicació

Magdalena Ruiz Brox

Disseny Gràfic

Pablo Mestre

Difusió

Antoni Esteve Blay

Restauració d'obres

Anna García

Helena Martínez

Enmarcaments

Galeria Cuatro

Transport

Santi Andrés Laguna

Assegurances

Aon Seguros

Muntatge

Santi Andrés Laguna

Francisco Burguera Pérez

Álvaro David García

Pedro Herráiz Merino

Visites guiades

Voluntaris Culturals de la Universitat de

València

Pilar Pérez Pacheco

Assistència en sala

Med AGC Servicios, SL.

Prestadors d'obres

Col·lecció Ajuntament de Gandia

Col·lecció José Vicente Santæmilia

Col·lecció Martínez Guerricabeitia. Universitat

de València

Músiques i cançons

"Artur Heras. No ficció", 2016

Daniel Basomba

Carles Dénia

Eva Dénia

Carles Carrasco

Pep Gimeno "Botifarra"

Javier Ibáñez

Nacho Marco

Raúl Pastor Medall

Pau Roca

Pere Ródenas

Curtmetratge

"Artur Heras. No ficció", 2016

Durada: 16'41"

Realització, càmera i muntatge:

Curro Tardío

Direcció de fotografia, operador y etalonatge:

Jorge Carrión

Sò i grafisme:

Rubén Hernández

Música:

Rauelsson / Pau Roca

Amb la col·laboració especial de

Jorge Arenillas i de Daniel Monzón

Catàleg

Edita

Universitat de València

Coordinació de l'edició

Josep Salvador

Norberto Piqueras

Disseny i maquetació

Pablo Mestre / Artur Heras

Textos

Anacleto Ferrer Mas

Vicente Pla Vivas

Josep Salvador Cabrero

Manuel Vicent Recatalá

Imatges

Eduardo Alapont

Salvador Álvaro Nebot (pàgs: 14, 17, 18, 24, 26, 29,

30, 33, 36, 44-45, 46, 55, 77, 79, 88, 90b, 97)

Enrique Carrazoni (pàgs: 117b, 140)

Rafael de Luis (pàgs: 8, 11, 12, 13, 41, 47, 49, 51, 53,

61, 90a, 103, 113, 115, 117a)

Curro Tardío (pàg: 98a)

Arxiu Artur Heras (pàgs: 94, 98b, 107, 116, 123, 124,

141)

Traduccions i correccions

Servei de Política Lingüística de la Universitat

de València

Juana Alapont

Georges Payet

Amparo Sánchez

Impressió

La Imprenta CG

Dipòsit legal: V-1454-2016

ISBN: 978-84-9133-013-4

© d'aquesta edició:

Universitat de València, 2016

© dels textos: els autors, 2016

© de les imatges: l'autor, 2016

www.uv.es/cultura/exposicions

Agraïments

Daniel Basomba

Carles Dénia

Eva Dénia

Carles Carrasco

Pilar Cifuentes

Pep Gimeno "Botifarra"

Antoni Martínez Revert

Daniel Monzón

Raül Pastor Medall

Pau Roca

Pere Ródenas

Galeria pazYcomedias

Taller Manolo Martín

PRÒLEG 7
Esteban Morcillo / Antonio Ariño

ARTUR HERAS: QUAN LA REBEL·LIA ÉS UNA FESTA 9
Manuel Vicent

ARTUR HERAS EN LA NO FICCIÓ: LES EMOCIONS EXPANDIDES 14
Josep Salvador

ARTUR HERAS, PINTOR D'IDEES 24
Anacleto Ferrer

**LA TRANSMISSIÓ DE LES IMATGES PÚBLIQUES:
FISIOLOGIA DE L'ART FIGURATIU** 36
Vicente Pla

LABORATORI 98

BIOGRAFIA I EXPOSICIONS 103

TRADUCCIONS A FRANCÉS I CASTELLÀ 111

PRÒLEG

Rector de la Universitat de València
Esteban Morcillo

Vicerector de Cultura i Igualtat
Antonio Ariño

L'expansió de les pràctiques artístiques des de l'època de les avantguardes històriques ha marcat un camí clarificador per a entendre l'aspecte interdisciplinari de l'art i la cultura contemporanis. L'exemple d'aquells primers pioners que cercaren la seua inspiració en el món canviant que els envoltava alterà definitivament la jerarquia estètica incorporant el moviment, la paraula i el cos en les seues manifestacions, i tingué una fructífera continuïtat en l'art de la postguerra que esborrà, al seu torn, la frontera entre art i vida. I en aquest corrent de qüestionament perpetu sobre el paper i la funció de l'art hem arribat a la nostra era digital, en què la discussió se centra en l'elaboració, el significat i la distribució de les imatges al nostre abast.

I en tot aquest panorama complex i accelerat, la proposta artística d'Artur Heras és d'una audàcia i contundència que destaca per la magnitud d'estímul i registres. La seua veu va ser i continua essent una de les més singulars del panorama creatiu europeu de les darreres dècades, i contribueix de manera fonamental a la modernitat en les arts plàstiques de l'Estat espanyol gràcies al diàleg constant que ha mantingut amb la història de l'art. Amb la seua renovació formal dels anys seixanta, juntament amb altres noms claus en el desenvolupament de la plàstica valenciana, agrupats en aquell moviment de "crònica de la realitat", ens va obrir els ulls a un món plural i divers, més enllà de les rígides fronteres que delimitaven l'expressió artística.

D'aleshores ençà Heras ha transitat múltiples camins en què sempre s'ha mostrat arriscat i valent per a explorar els trets essencials del fet artístic. Així, la seua obra es manifesta en diverses disciplines com pertoca a esperits indòmits que no deixen d'investigar en les múltiples vessants de l'experiència humana.

Durant tots aquests anys ha sabut mantenir un estil propi en què els llenguatges figuratius s'enriqueixen amb textures i elements matèrics. En la seua peculiar aproximació al pop incorporà objectes d'arrel neodadaïsta i grafismes que adopten una nova significació en ser descontextualitzats i utilitzats pel seu poder d'evocació davant una realitat múltiple. Les possibilitats semàntiques dels objectes escollits es veuen reforçades per la ironia i la representació crítica de la ficció que defineix el fet de la creació plàstica. El seu univers temàtic juga amb un coneixement del poder manipulador de les imatges, que incorpora al seu treball experimental en una subtil recreació del poder metafòric de determinats signes i elements de la cultura i la societat, despullats del més anecdòtic per a potenciar altres components més essencials i formals.

El treball d'Artur Heras ha adquirit en els darrers anys una dimensió èpica davant els fets tràgics que estem vivint, i la seua capacitat de convocar els temes més actuals ens ha de fer reflexionar sobre la importància de la creació en la societat de l'espectacle que tot ho engoleix i ho adultera, per intentar esbrinar el poder revelador de les imatges que il·luminen la realitat ▴



▸ Detall de la cúpula de l'ermita de Llutxent ▾ Restaurada en 1981

ARTUR HERAS: QUAN LA REBEL·LIA ÉS UNA FESTA

Manuel Vicent

A València sempre ha perdurat, fins i tot en ple franquisme, un tarquim d'anticlericalisme, herència submergida que va deixar Blasco Ibáñez; però, paradoxalment, en l'època més fosca de la dictadura franquista van ser dos clergues, Alfons Roig i Josep Espasa, els qui van obrir un horitzó progressista a un grup d'intel·lectuals i artistes que en aqueixa època de repressió estaven desenvolupant les seues primeres armes. Josep Espasa era rector del col·legi Sant Tomàs de Villanueva i feia classes de religió a la Facultat de Filosofia i Lletres del carrer de la Nau. La religió era una assignatura maria sense rellevància, però aquest canonge antidogmàtic tractava d'explicar el misteri de la fe no pas amb els textos de la història sagrada, sinó a través de l'experiència de grans escriptors contemporanis. A l'aula de la facultat en els anys cinquanta van sonar per primera vegada els noms d'Albert Camus, Graham Green, Jean Paul Sartre, Aldous Huxley, André Gide, Georges Bernanos. Quan va ser expulsat de l'ensenyament per les seues idees massa avançades, el canonge Espasa es va retirar a la seua casa natal de la Pedrera a Dénia i allí va tenir Vicent Ventura refugiat, represaliat per l'anomenat "contuberni de Munic". I per aquella casa entre ametlers, vinya i tarongers van passar molts artistes i intel·lectuals valencians, amb Joan Fuster al capdavant.

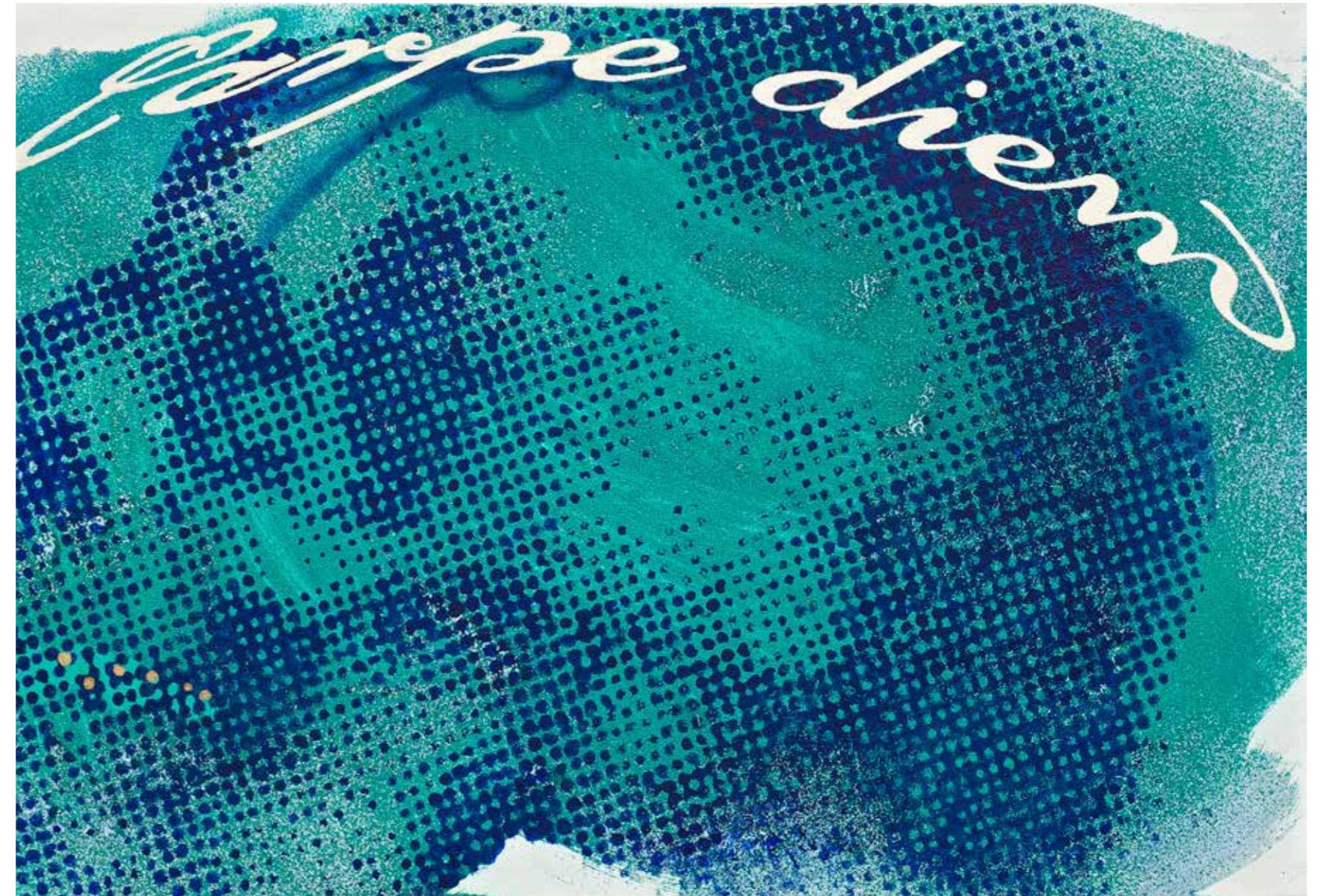
Una tasca semblant va desplegar el clergue Alfons Roig, professor de l'Escola de Belles Arts de Sant Carles de València, entre els artistes plàstics. Tots els joves pintors valencians d'aleshores que després van aconseguir renom (Sempere, Hernández Mompó, Rafael Armengol, Joaquim Michavila, Manolo Boix, els de l'Equip Realitat, Solbes i Valdés de l'Equip Crònica, Cilleró, Artur Heras, Andreu Alfaro, Miquel Navarro, entre altres, que després van passar per la sala Parpalló, de la qual Heras va ser fundador i primer director) van rebre directament o indirectament alguna llum a través de l'actitud, més estètica que espiritual, d'aquest clergue. Artur Heras li deu el fet d'haver sigut protagonista de la festa *pop* en què es va convertir la restauració de l'ermita de la Consolació de Llutxent, a la Vall d'Albaida.

L'any 1969 l'ermita havia passat a ser propietat d'Alfons Roig, que es va disposar a reparar els estralls que hi havia causat la guerra, eixamplats encara més per les seqüeles de l'abandonament. El 1981 un grup d'artistes es va posar a la feina i Artur Heras es va encarregar de restaurar la cúpula de la capella. Sobre una bastida, cap per amunt, en pla Miquel Àngel a la capella Sixtina, Artur Heras va començar a inscriure el seu temperament irònic enmig d'aquella revolada d'àngels músics que habitaven aquells núvols. Com que Alfons Roig li havia permès jugar, Heras va pensar que no estaria malament fer el seu propi autoretrat amb les lletres de l'alfabet i els primers nombres emanant-li de la boca a fi que els àngels aprengueren a llegir i a comptar; també podria fer saltar amb un moll el barret fort de Charlot entre

notes de jazz, fuses i semifuses, que anaren a abocar-se a una cistella plena d'ous i alls tendres. Durant la Guerra Civil un anarquista havia destrossat el cap d'un d'aquells àngels d'una escopetada i ara l'artista l'havia substituït per la figura d'un caçador romàntic que disparava un núvol d'estels rojos cap a la glòria. Era més que un joc. Es tractava de subvertir l'ordre celestial per elevar l'espontaneïtat, el trencament i la llibertat mediterrània a categoria estètica. Al cap i a la fi, al claustre del monestir de Sitges hi ha un gat revestit amb ornaments sagrats celebrant missa i alguns capitells romànics de les esglésies constitueixen vertaderes orgies a l'altura de la més moderna depravació.

En aquell temps, Artur Heras, que es movia a cor què vols en el camp de l'enginy provocatiu, ja havia convertit la seua feina en una festa dadaïsta. Des dels anys seixanta l'art pop no admetia com a vàlid res que no fóra divertit, intel·ligent, irat, dissolvent, compromès i frívol alhora. L'emoció estètica havia sigut substituïda per la sorpresa i l'humor, pels somriures i llàgrimes del cervell. Posseït per l'esperit del no, que és el que et fa lliure, Artur Heras ha usat la imaginació com a arma contra els principis establerts. L'art no és res si no serveix per a enderrocar els falsos déus, desemmascarar els tirans, anar més enllà de les ideologies per entendre el temps en què un viu. Dominador de la tècnica en la plàstica i en els materials d'escultura, en totes les seues formes, aquest artista sabia que des d'aleshores endavant la mirada còmplice de l'espectador era un component essencial de l'obra i que buscar-la a qualsevol preu per fer la seua era la seua tasca.

No obstant això, malgrat tots els engendraments creats sota la inspiració de la cua del diable, la pintura continua sent una manera de recrear el món a través de les formes i els colors sense abandonar la plàstica, que és el llenguatge propi. Allò que un admira en Artur Heras és que pot subvertir l'ordre, realitzar un pamflet antifranquista, llançar una sàtira violenta plena d'humor dissolvent, ser informalista, abstracte, surrealista o conceptual, però sempre executa la seua feina amb una empremta digital recognoscible, el seu propi llenguatge. Primer s'aprèn a pintar, després es pot ser revolucionari. Entre el constructivisme del rus Tatlin, pura elucubració d'una geometria mental, les metàfores poètiques de Magritte, el cartellisme militant de Renau i l'urinari de Marcel Duchamp, que trasllada l'art a la mirada de l'espectador, la figuració d'Artur Heras es permet el luxe d'allargar el joc fins a extrems sorprenents. La torre de Babel de Tatlin la bombardeja amb avions de paper, els ideals de l'"imperio hacia Dios" els redueix a un paquet de cigarrets d'aquella marca que es fumava en temps de la fam, la Victòria de Samotràcia pot estar rovellada o ensangonada i la seua sèrie "Bandera-bandera" li serveix per a desmitificar símbols i fronteres. Les metàfores d'Heras ho fan tot possible: tocar la lluna amb el peu des del llit o convertir una Coca-cola en un còctel Molotov. Sempre subtil, mai detonant, posant brides a la procacitat o desmesura mediterrània. Al cap i a la fi, la seua pintura es correspon al disseny de la seua persona: contingut, seductor, elegant, inconformista, que sap la manera de tenir en la mà, com correspon, el quadern de dibuix, el pinzell o el *gintònic*, sempre que es tracte de la mateixa festa ▴







ARTUR HERAS EN LA NO FICCIÓN: LES EMOCIONS EXPANDIDES

Josep Salvador

Why did the chicken cross the road?" Albert Camus asks you in a dimly lit bar. You pause and then stammer, "To get to the other side?" "No," he responds. "Because life is meaningless, so there's no reason not to."

"Per què va travessar la carretera el pollastre?", et pregunta Albert Camus en un bar tènueament il·luminat. Et quedes parat i aleshores balbuceges: "Per anar a l'altre costat?". "No", respon. "Perquè, com que la vida no té sentit, no hi ha raó per a no fer-ho".

[Village Voice, 26 03 16]

1.

Quan Artur Heras inicià la seua travessia pel món de la pintura hi havia un cansament, en gran manera justificat, respecte als valors plàstics de l'expressionisme abstracte i de l'informalisme europeu, que s'havien convertit en un gest buit i retòric. Estaven desenvolupant-se noves actituds i estils a partir de les inquietuds dels artistes més joves que en la dècada dels anys seixanta s'abocaven a la defensa d'un vocabulari més crític tant en la for-

ma com en el contingut. Aquest posicionament va representar en el cas del treball d'Heras allunyar-se i qüestionar-se els preceptes acadèmics de la creació pictòrica i incorporar tot un elenc de recursos expressius que canalitzaven idees i conceptes que definien les transformacions culturals, socials i polítiques que estaven produint-se.

El cinema, la *performance*, el vídeo, la reapropiació del paper revulsiu de les avantguardes artístiques de les primeres dècades del segle passat, la fotografia i la publicitat posaven a l'abast dels esperits més sensibles unes eines magnífiques per a plasmar la multiplicitat i la diversitat de l'existència humana. En el camp de les arts visuals la influència de tots aquests factors va desencadenar un canvi de conseqüències dramàtiques, amb el descobriment de nous horitzons, tant per a l'artista com per al seu públic. Durant aquesta dècada dels anys seixanta l'home arriba a la Lluna, la supertecnologia plasma noves realitats a través de les transmissions en color i la proliferació d'imatges seriades. Aquesta fascinació pels avanços i els desenvolupaments tecnològics la trobem en el germen de la configuració de l'art cinètic i de l'ús del vídeo.

El sistema d'incorporar tots aquests avanços a la creació artística va ser un dels motors més inspiradors en les pràctiques expressives que se succeïen en aquest moment. Aquestes influències externes van ajudar a superar les tendències entotsolades i endogàmiques de les generacions anteriors. El món de la

publicitat ix a captar la nostra atenció des dels seus suports urbans, les pantalles televisives i els suplementes acolorits de la premsa impresa. Els artistes reaccionen i es llancen a explotar aquestes noves possibilitats, que posaran al servei de les seues estratègies de denúncia i de promoció en alguns dels casos.

Un altre component d'aquest escenari de desenvolupament artístic és la mercantilització de la cultura en aquest procés cap al consumisme. El prestigi del col·leccionisme artístic s'alia amb el paper de la diplomàcia cultural i el seu efecte propagandístic a escala internacional. Va haver-hi una reacció de descontentament que va emprar tàctiques antimercantilistes que actualitzaven l'herència duchampiana i dels dadaïstes, i que va incidir en la funció de l'art. La famosa mort de la pintura, però, no arribaria a produir-se, en part per la capacitat d'adaptació que va demostrar, encara que, com va passar amb l'escultura, haguera de compartir el seu tron amb altres manifestacions creatives.

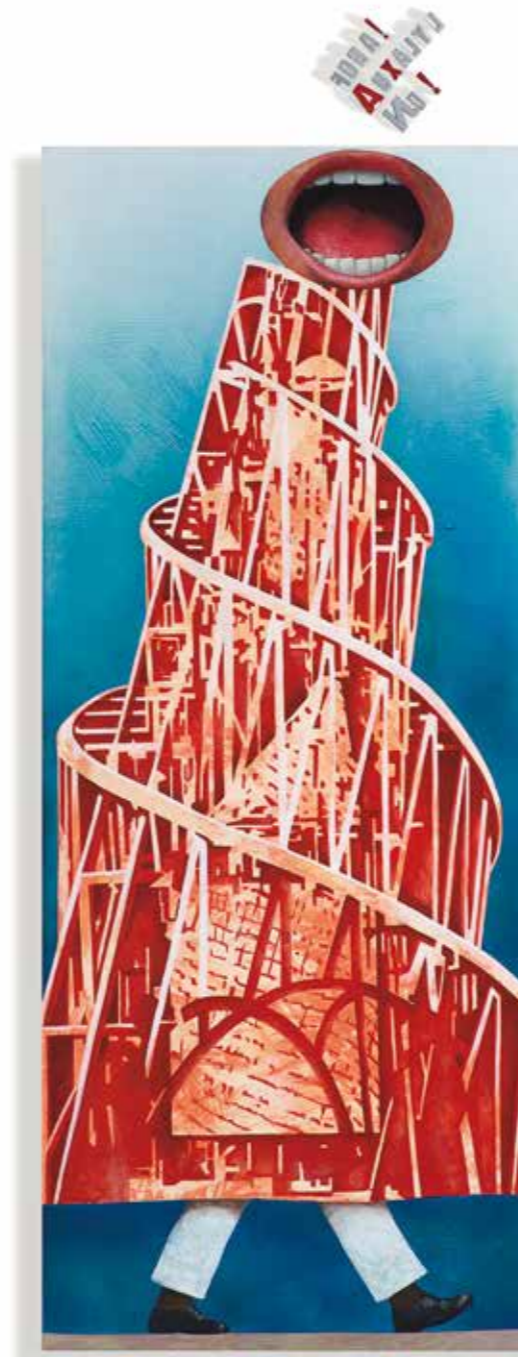
La conseqüència d'aquest canvi de sensibilitats va produir tres tendències pictòriques de gran entitat conceptual que van marcar rumbos paral·lels, encara que a vegades van arribar a entrecruar-se. En primer lloc, una preocupació per la matèria mateixa de l'art i la càrrega emocional de la pintura, definit com un ens autònom amb el seu sistema de regles i els seus valors cromàtics i d'escala. En aquest grup trobaríem l'esforç titànic d'autors com Mark Rothko, Barnett Newman, Morris Louis, Kenneth Noland i Frank Stella, entre altres.

En segon lloc, apareix el bloc d'artistes que perceben el potencial que representava la manipulació del cabal figuratiu per a fer de la pintura una cosa viva i participativa establint ponts entre la realitat i la creació. Incorporarien recursos de la fotografia i de la comunicació gràfica, amb alteració dels canals establerts pels nous sistemes de persuasió. La nòmina d'autors que es van implicar en aquesta renovació del paper de les imatges inclou noms tan destacats com els de Jasper Johns, Robert Rauschenberg i Andy Warhol.

El tercer corrent plantejava transcendir els límits materials de la pintura: la tècnica es posava al servei d'una idea. Ací ens centràrem més a Europa i en el paper fonamental que van tenir Yves Klein i Piero Manzoni, que ja al final de la dècada dels cinquanta van encapçalar una sèrie d'intents per canviar el curs dels esdeveniments artístics que van emergir en el context internacional vinculats a proclames avantguardistes. Aquestes tendències anticonvencionals es reflecteixen perfectament en les paraules del mateix Manzoni: "Els canvis no són suficients: la transformació ha de ser total". L'important és reconèixer l'energia que subjau al gest artístic. En totes aquestes afirmacions i proclames emergeixen valors espirituals i preocupacions morals, l'ambició per plasmar l'enorme aventura de l'existència, atrapada entre la tragèdia i el sublim, convertida en un oasi d'intel·ligència i sensibilitat. La pintura convocarà els pensaments més purs i l'obra plàstica dibuixarà una paisatge emocional ple de possibilitats, una panoràmica de la nostra condició humana, amb l'abandó de les for-

mes dogmàtiques i acadèmiques i amb connotacions místiques. L'espai i el temps representat s'obrin a noves narratives que conviden a una visió pausada i analítica, que tindrà en compte els nous avanços de la tecnologia. Les imatges han de ser assimilades, digerides i desxifrades. Cada obra irradia sentit des dels elements més amagats i des de l'eficàcia dels seus prototips. La clau consisteix a reduir i renovar. L'opció serà elaborar *collages* de la vida, inventaris personals i col·lectius, combinant imatges i recursos plàstics, trencant la bidimensionalitat tradicional de la pintura amb la incorporació d'objectes tridimensionals que evocuen noves possibilitats expressives, deixant que l'atzar i els fets quotidians ocupen el seu lloc. Subjau a aquestes propostes el desencantament enfront d'un art encotillat i aïllat dels processos històrics.

Els artistes apel·len constantment a la intel·ligència i la consciència de l'espectador perquè entre en el joc emocional que se li ofereix. Si ho accepta, travessarà les diferents capes de la realitat que es van succeint de manera inapel·lable i que marquen el rumb de l'art. L'alternativa és l'expansió de mitjans, formes i escenaris, amb la implicació del públic en la configuració d'aqueixes noves realitats temporals, espacials i materials. El pensament especulatiu serà la clau d'aquesta tornada a un determinat humanisme d'arrel europea. La finalitat última és trencar motles i alliberar la imaginació i la creativitat en cadascun de nosaltres, en la línia que el dadàisme ja havia anunciat. Aquesta voluntat antiautoritària esborrarà les barreres artificials entre les



diferents arts i defensarà que vida i art són una única realitat. L'èmfasi de tota activitat artística ha de radicar en la seua funció de vehicle democratitzador de la sensibilitat moderna i la seua força per a remoure l'ordre establert.

2.

La situació cultural i artística espanyoles van experimentar un relatiu procés de normalització que va obrir l'horitzó a noves pràctiques expressives més properes a les propostes visuals que van irrompre al panorama internacional. El progrés econòmic i social exigia i justificava el contacte amb l'exterior i augurava la supervivència del règim franquista. Tot i això, aquesta aproximació a països on la llibertat no estava contínuament amenaçada acabaria provocant el declivi del sistema autàrquic, ja que va introduir noves formes de pensament que van fer insostenible la dictadura.

Aquest brou de cultiu, com succeeix en tants períodes de la nostra història, no afectaria igual tota la societat i, al costat d'aquest procés de maduració, es van mantenir elements inercials i arrelats en la tradició. Aquest descontentament polític amb diferents intensitats va tenir un aliat important en el món cultural i artístic, que va sacsejar l'esquelet ideològic i propagandístic del règim. En aquesta època de resistència i desplaçament de forces trobem cinc grans fronts d'oposició al règim que han sigut as-

senyalats per l'historiador J. P. Fussi.¹ En primer lloc, les vagues i els conflictes laborals protagonitzats pel moviment obrer; a continuació, la creixent mobilització universitària producte de l'accés de les classes mitjanes a l'educació superior i del declivi del sindicat estudiantil oficial en favor de grups antifranquistes; en tercer lloc, la ruptura del suport unànime per part de l'Església sota la influència del nou esperit que propugnava el Concili Segon del Vaticà; en quart lloc, el ressorgiment dels nacionalismes i, finalment, l'activitat dels partits polítics clandestins que, a partir de l'acord de Munic de 1962, inicien un front comú.

Tota aquesta activitat opositora s'alimenta d'un clima de dissidència intel·lectual cada vegada més ric i visible. En aquests anys es dibuixa, com subratlla Jordi Gràcia, una cartografia cultural diferent "del planter dels anys cinquanta i la clandestinitat assetjada dels quaranta".² L'aparició de revistes de pensament i cultura com *Revista de Occidente*, *Serra d'Or* i *Triunfo* exerciran un paper essencial. L'anàlisi marxista comença a estendre's a través de les traduccions de Gramsci, Lukács o l'Escola de Frankfurt i, a més, la literatura estrangera es difon gràcies a edicions de butxaca com les llançades per Alianza Editorial, Ariel i Bruguera. S'obri, doncs, una modernitat més lliure que aposta per l'experimentació i la renovació. Com ja hem esmentat adés, pot ser que aquesta resistència que es forja en els seixanta fóra minoritària, però el seu paper és important en aquest procés de canvi. El



món de l'art participa d'aquest clima de creixent oposició. Si en els anys cinquanta es va produir una aliança entre els sectors més oberturistes del franquisme i els hereus de l'art de pregue-rra que va donar lloc a una progressiva desideologització,³ en la dècada següent aquesta aliança comença a clivellar-se i la posició de la neutralitat ideològica de l'art resulta cada vegada més injustificable.⁴

Com a resultat d'aquesta evolució, una gran part de les discussions estètiques del període giren entorn de quin tipus de llenguatge i estratègies comunicatives podien resultar més eficaces per a expressar el rebuig a la dictadura. La clau del problema era com construir una aliança entre art i compromís polític. La producció d'obres de "temàtica compromesa" ve reforçada per una estratègia de lluita menys consentida pel règim, que consisteix en la publicació de manifestos i cartes obertes de protesta.

La relativa expansió del negoci galerista a Espanya coincideix amb la crisi de l'estètica informalista. El 1962 James Rosenquist, Roy Lichtenstein i Andy Warhol fan les seues primeres exposicions individuals a Nova York, i confirmen la primacia del pop en l'escena internacional. Gradualment, el realisme adopta un protagonisme creixent i projecta una millor comprensió de la vida i de l'ésser humà com a ésser social, tal com ens ho

³ Juan Ángel López. "La renovación artística española de fines de los cuarenta bajo el signo del absolutismo plástico", en *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 1999, p. 133.

⁴ Jorge Luis Marzo; Patricia Mayayo. *Arte en España (1939-2015), ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015.

descriu José García Ortega.⁵ Aquest avanç en els temes artístics i socials tindrà una enorme repercussió i manté avui dia la seua vigència i rellevància.

Un dels centres fonamentals d'aquest impuls cap a l'esperada renovació i superació de l'anquilosat gust acadèmic de les elits dirigents fou, sens dubte, València, com s'ha pogut demostrar en la mostra recent que l'Institut València d'Art Modern ha dedicat als col·lectius artístics sorgits en els anys seixanta i setanta. El realisme crític valencià demostrà una envejable vitalitat que tingué a veure, en part, amb l'ambient d'efervescència política i cultural que visqué aquesta capital i que pogué beneficiar-se d'un clima més favorable per a la dissidència cultural, tot i que amb les degudes reserves i precaucions de no fer referència expressa al Caudillo.

Els pintors valencians també rebran la influència de la nova figuració narrativa que sorgeix aquests anys a Europa i, especialment, a França. Aquest moviment, que visqué la seua esplendor en plena resistència al model polític imperialista, ajudà a reflexionar sobre el paper de la imatge a partir de les recerques formals precedents del surrealisme, l'expressionisme i dels diferents realismes. L'univers visual contemporani serà rejuvenit per la presència creixent de la fotografia, el cinema i la publicitat i per la celebració de fires i biennals que introduïren a Europa la puixança de l'art anglosaxó.

⁵ José García Ortega, "Manifiesto del Realismo", reproduït en Noemí de Haro, *Grabadores contra el franquismo*. Madrid: CSIC, 2010.

3.

El treball d'experimentació constant d'Artur Heras ha situat la figuració en un dels seus cims més sòlids. Ha sigut i és un figuratiu vocacional, més que d'ofici. La seua intenció ha sigut i continua sent agitar els paràmetres de la realitat i de l'art, obrint l'activitat creativa als esdeveniments de la seua època. La resposta d'aquest artista als factors externs sempre ha tingut una càrrega emocional i lúcida, una percepció basada en el coneixement sensible de l'entorn, allunyada del sentimentalisme romàntic o de l'irracionalisme evasiu. En les seues propostes hi ha una defensa del caràcter revelador i comunicatiu de l'emoció, més enllà d'una lògica reductora i programàtica: la imatge sempre com a símbol o metàfora. Es tracta, doncs, de desxifrar i no de la simple efusió lírica.

El recorregut que ens planteja és històric i antropològic, albirant la paradoxa de la figuració, intencionada però revisable. L'universal que parteix del particular, perquè tot tinga contingut i consistència. El seu compromís és dotar a l'obra d'independència perquè l'espectador en prenga consciència, sense jerarquies ni marques. En les seues creacions són recognoscibles els ecos del surrealisme, del realisme social, de l'abstracció, del dadaisme i l'expressionisme, que interpreta a la seua perquè convivem amb ells.

En aquest període d'unificació programàtica, Heras ha sabut evolucionar per reptar-nos en cada nou gir. Més enllà de fórmules centrades en l'abstracció o en la imitació dels recursos del pop, s'ha mantingut ferm en la defensa del poder de la imatge que ens retorna la realitat escamotejada, aqueixa lluita per la força reveladora de la figura i la seua simbologia. En aquest món complex l'art no pot defugir aquests valors contradictoris. És en la decadència manierista dels estils encotillats on l'artista es compromet a desxifrar els nous signes del nostre temps, com ja havia fet al seu començament en aconseguir descobrir les veritats més ocultes.

La seua inquietud és el motor de tota la seua recerca, profunda, sincera, activa davant les coses desconegudes. És l'actitud de qui sap que té l'infinit com a horitzó i que viu cada dia com si fóra l'últim. No hi ha res segur, tot ha de ser interrogat i analitzat des de la perspectiva plàstica, cal conquistar la raó des de la passió. La seua obra serà, doncs, aquell sismògraf que ens manté alerta i ens permet orientar-nos i trobar-nos ▲



▲ Made in Detroit ▼ 2015
▶ 266 x 203 cm ◀ Tinta s. paper

Cegaba mis ojos ese telón de lágrimas y de sal.





ARTUR HERAS, PINTOR D'IDEES

Anacleto Ferrer

¿Qué me impide soñar que alguna vez
descifré la sabiduría
y dibujé con aplicada mano los símbolos?
Jorge Luis Borges

Em sembla una temptativa destinada quasi indefectiblement al fracàs aproximar-me per mitjà del llenguatge a allò que sols pot existir veritablement en l'execució d'una obra que en si mateixa li és aliena. La mirada arriba abans que la paraula i, si bé és cert que només veiem allò que mirem, no ho és menys que només sabem allò que anomenem. Es tracta de dos règims signícs asimètrics, el de la imatge i el de la paraula, perquè mentre la representació plàstica implica certes formes de semblança, la referència lingüística les exclou. Per això a Francis Bacon li molestava tant que amb els seus quadres es fera una altra cosa que mirar-los: «La pintura constitueix en si el seu propi llenguatge, i quan parlem d'ella, estem realitzant una traducció inferior», va dir.

Com reconeix Ortega y Gasset en un text dedicat precisament a glossar la misèria i l'esplendor d'aquesta tasca impossible que és la traducció, l'enorme dificultat de la qual resideix, segons ell,

a tractar de dir en un idioma el que aquest tendeix zelosament a silenciar, «el destí –el privilegi i l'honor– de l'home és no aconseguir mai el que es proposa i ser pura pretensió, vivent utopia. Marxa sempre cap al fracàs, i abans d'entrar en la baralla porta ja ferit el pols». Assumisc, doncs, la certesa fatal de no poder tan sols fregar amb el que escriga la complexa constel·lació de significacions que Artur Heras proposa a l'espectador amb els seus quadres i dibuixos, gràcies a la seua peculiar manera de modular formes i colors. En el risc porte ja la penitència.

I és que d'Heras cal dir més o menys el mateix que Michel Foucault va dir de René Magritte, que la seua rebel·lió és més epistemològica que pròpiament pictòrica, adreçada no sols contra la sintaxi de les formes, sinó fonamentalment contra la dels conceptes. Això és, al meu entendre, el va saber veure amb perspicàcia Alfons Roig fa ja quaranta anys: «La pintura d'Heras posa a l'espectador en un estat de violència davant les condicions conflictives del moment. Les imatges enormement realistes d'Heras no tenen res a veure amb les tradicionals que es complauen a comprovar la identitat objecte-imatge. En les obres d'Heras, els ulls, els dits i el cervell –és a dir, les percepcions i els conceptes– van dissociats. Això crea una significació complexa i diversa, plena de contraris, d'alteracions, de dubtes i de crítica». La poètica d'Heras es troba modèlicament condensada en aquest text seminal de qui també rebutjava per a si la condició de "crític". En el sentit enunciat per Roig, i només en aquest, Artur Heras seria un intel·lectual orteguïà; algú que,

com explica el filòsof en l'article citat, «ha sigut comissionat per fer constar en aquest món la paradoxa»: «Perquè, al capdavall, *doxa* significa l'opinió pública, i no sembla justificat que existisca una classe d'homes l'ofici específic de la qual consistix a opinar si la seua opinió ha de coincidir amb l'opinió pública. [...] No sembla més versemblant que l'intel·lectual existeix per portar la contra a l'opinió pública, a la *doxa*, descobrint, sostenint davant el lloc comú l'opinió vertadera, la *paradoxa*?». Recordem a aquest respecte que lògicament la *paradoxa* infringeix el sentit comú, el desafia, i per això genera perplexitat en el receptor, però no comporta una contradicció, a diferència del sofisma que sols és un raonament vertader en aparença. Mentre el sofisma és trapella, la paradoxa és vivificant. Les obres d'Heras, com les de Marcel Duchamp o les de Magritte, més que un *trompe-l'oeil*, un engany o il·lusió visual sorgit de la relació entre representació artística i realitat objectiva, són un *trompe-l'esprit*, un entrecruament de significacions nascut de la dissociació intencional de conceptes i perceptes. Els seus quadres són instruments per a pensar. El seu pinzell ordeix majors desafiaments a la intel·ligència que a l'ull.

El títol amb què es presenta l'exposició que alberga l'edifici històric de la Universitat de València ja suposa una primera provocació: *No Ficcio. Obsolescència i permanència de la pintura*.

La qüestió de la ficció adquireix tints particulars, a diferència d'altres àmbits artístics, en les arts visuals perquè després de

Plató s'imposa una concepció sincrètica de la mimesi. Segons els contextos, el terme es refereix tant a la ficció en el seu sentit específic i generalitzat, és a dir, al conjunt de personatges i circumstàncies que formen part d'un món imaginari, com a la representació visual mimètica o reproducció imitativa sense més. Per això, per a ell, la pintura és un mer simulacre, pura il·lusió. És conegut el passatge del llibre X de *La República* en què abandona per un moment el tema principal del diàleg, la possibilitat d'una ciutat ideal, per centrar-se en la qüestió estètica de les raons per les quals es va excloure la poesia imitativa de la *calípoli*. El Sòcrates platònic explica al respecte que existeixen tres nivells de realitat. Si prenem com a exemple un llit, podríem dir que hi ha la Idea o arquetip de llit creat pel Demiürg, el llit real fabricat pel fuster a imatge i semblança de la Idea i, finalment, el llit tal com el mostra el simulacre pictòric, que no fa més que imitar el que ja és només una imitació. És a dir, la pintura i les altres arts imitatives no persegueixen reproduir les coses tal qual són sinó com apareixen en la percepció, aprofundint doblement en l'engany.

Confondre la ficcionalitat intrínseca a la representació visual mimètica amb la ficció *stricto sensu* no condueix enlloc, ja que tota *representació*, pel fet de ser-ho, es caracteritza per l'absència de l'objecte representat. Aquest és precisament l'origen de la pintura i la plàstica segons relata Plini el Vell en la seua *Història natural* (XXXV): «Hem parlat prou, massa potser, sobre la pintura: passem a la plàstica. La primera obra d'aquest tipus la



va fer en argila el terrisser Butades de Sició, a Corint, sobre una idea de la seua filla, enamorada d'un jove que anava a deixar la ciutat: la xica va fixar amb línies els contorns del perfil del seu amant sobre la paret a la llum d'un ciri. Son pare va aplicar després argila sobre el dibuix, al qual va dotar de relleu, i va fer endurir al foc aquesta argila amb altres peces de terrisseria».

Així doncs la pintura naix sota el signe d'una absència (la del cos) i una presència (la de la seua projecció). Si estiguera l'objecte pintat en el mateix lloc on el veiem, no podria concórrer la seua *re-presentació*. Fer d'aquesta impossibilitat el tret definitori de la ficció convertiria tots els sistemes de signes en ficticis. Ens trobaríem així, parafrasejant Hegel, enmig d'una nit on tots els gats són negres. Però el joc que Heras proposa és un altre. La seua pintura reclama la no ficcionalitat del seu discurs perquè s'endinsa en el factual i no en l'imaginari, per més que de la seua mà la matèria primera del testimoni es transmute paradoxalment en adquirir el peculiar sentit ficcionalitzador de l'art. Ell sap que la classificació d'una imatge com a *ficció* o *no ficció* influeix decisivament en com és percebuda. El seu problema no és l'estatut dels signes, sinó l'eficàcia amb què aquestos expressen la seua relació amb el món: «*No ficció* és el terme per a definir la literatura en busca de verisme, diferenciant-se d'altres gèneres més hermètics o escapistes. Igual que la literatura, la pintura està històricament associada a la ficció i en tot cas, tant en les històries inventades com en la transcripció d'un fet real, aquesta construcció es fa a través del llenguatge. I davant de la

impossibilitat de descriure la realitat en tota la seua cruesa, el llenguatge realitza la seua pròpia construcció transformant-lo a través del món sensorial», postil·la ell mateix en la seua presentació del projecte.

«Cada època produeix la seua pròpia injustícia i necessita la seua pròpia investigació, la seua pròpia acta», escriu Rafael Chirbes en un assaig titulat *El novelista perplejo*. Els quadres i dibuixos d'Heras –no menys perplex com a pintor que el de Tavernes com a escriptor– són la seua contribució a aquesta acta.

En pintura el format és important. I la grandària, també. El quadre com a espai que tanca i delimita elements de la sintaxi visual com el color, la llum, el volum o les línies no existia abans del segle XIV. Fins llavors, amb algunes excepcions com les icones bizantines, la pintura es realitzava sobre els murs del temple o en les pàgines miniades dels manuscrits. D'aquesta manera, la pintura, igual que l'escultura, estava lligada a l'espai que li reservava l'arquitectura o al buit que li preservaven els còdexs. És entre els segles XIV i XVI quan assoleix una certa sobirania. Vinculades al nou poder del capital, apareixen les primeres col·leccions privades. L'obra d'art es difon com a producte estètic alhora que es comercialitza com a mercaderia. És precisament en el context del Renaixement en què la pintura es representa a si mateixa, per mitjà del quadre que li serveix de suport, com una finestra oberta que fa del món el seu escenari, segons la clàssica caracterització realitzada per Leon Battista Alberti en el seu tractat *De Pictura* de 1435.

Amb el discórrer dels segles, la pintura aniria forcejant amb els elements de la seua sintaxi visual per obrir-se perspectives noves en l'espai del quadre, aquesta caixa que instituïa allò que es podia narrar d'entre tot el que succeïa en el món. Entre nosaltres fou Goya qui va alliberar la pintura de les seues constriccions institucionals amb les seues pintures negres. En el seu *Perro semihundido* s'acosta tant a l'expressionisme com a l'informalisme més actual. En aquest quadre, originàriament ubicat en la Quinta del Sordo, l'espai que acota el marc ja no reforça la il·lusió de la tercera dimensió, convertint-se així en un dels primers exemples en què s'exhibeix en la pintura espanyola l'estètica d'allò sublim que tan profundament alteraria la idea clàssica de bellesa, arrelada en l'art des de Plató.

La diferència entre una categoria i una altra la conceptualitza així Edmund Burke en la secció XXVII de la seua inaugural *Indagació filosòfica sobre l'origen de les nostres idees sobre el sublim i el bell* (1757): «Per a concloure aquesta anàlisi general de la bellesa, hem de comparar-la amb el sublim; en aquesta comparació apareix un contrast notable. Perquè els objectes sublimes són de grans dimensions, i els bells, comparativament xicotets; la bellesa hauria de ser llisa i polida; la grandària, aspra i negligent; la bellesa hauria d'evitar la línia recta, encara que desviar-se d'ella imperceptiblement; la grandària en molts casos vol la línia recta, i quan es desvia d'aquesta sovint fa una forta desviació; la bellesa no hauria de ser fosca; la grandària hauria de ser fosca i opaca; la bellesa hauria de ser lleugera

i delicada; la grandària hauria de ser sòlida i inclús massissa. En efecte, són idees de naturalesa molt diferent, ja que una es fonamenta en el dolor i l'altra en el plaer».

El sublim, explorat amb entusiasme per filòsofs i artistes en el segle XVIII i principis del XIX, permetia expressar amb eficàcia les noves i tenebroses experiències del romanticisme. I, per a això, per tal aconseguir l'homologia entre allò representat i el sistema de signes que ho representa, la grandària dels quadres també era fonamental. Si es tractava de fer-nos sentir els trons en una llampegant tempesta, la impenetrable negritud de la nit, les iridescències del crepuscle, la soledat esglaiadora del passejant en un mar de núvols o la verticalitat encabotada de barrancs i farallons, com més gran el quadre, millor. Escoltem el que diu Caspar David Friedrich després d'assistir a una exposició en 1830: «Aquest quadre és gran i, tanmateix, un voldria que fóra major, perquè és tal la sublimitat en la comprensió del tema que, havent-se sentit gran en realitzar-se, exigeix sempre una extensió encara major en l'espai. Per això, és sempre un elogi per a una pintura que se la vulga més gran».

En 1948, en el seu escrit *The Sublime Is Now*, Barnett Newman medita sobre el sublim des de l'horitzó de l'art nord-americà, dominat llavors pel neoexpressionisme abstracte, una estètica que prosseguia la voluntat de prolongar en el llenç la interioritat de l'artista per mitjà de dispositius representacionals no figuratius iniciada per Kandinski, Franz Marc o



Paul Klee: «La invenció de la bellesa pels grecs, açò és, el seu postulat de la bellesa com un ideal, ha sigut la font constant de preocupació de l'art i de l'estètica filosòfica europeus. El desig natural de l'home d'expressar la seua relació amb l'Absolut es va identificar i va confondre amb l'absolutisme de les creacions perfectes –amb el fetitxe de la qualitat– de manera que l'artista europeu ha estat constantment embolicat en la lluita moral entre nocions de bellesa i el desig de sublimitat». El sublim arrabassa, desborda. La bellesa, al contrari, és anhel d'allò perfecte, d'allò contingut. A Amèrica Newman descobreix la monumentalitat sublim, que Europa va pressentir i va buscar dos segles abans. I conclou: «Crec que ací als Estats Units, alguns de nosaltres, alliberats del pes de la cultura europea, estem trobant la resposta, negant completament que l'art tinga alguna cosa a veure amb el problema de la bellesa [...]. En lloc de realitzar *catedrals* a partir de Crist, home o "vida", les estem fent a partir de nosaltres mateixos, dels nostres propis sentiments».

La reflexió formal d'Heras, en aquest capítol de la seua obra que agrupa sota l'etiqueta *Pintat i expandit* emergeix d'aquest rerefons. Si bé es completa amb les aportacions d'altres avantguardes, com per exemple el dadaisme. Pensem en les andanades de Duchamp, escaquista a més d'artista, contra la pintura com a art retinià; és a dir, aquell que és interpretat per l'ull i no per la ment. El *readymade* recusa el criteri de la singularitat de l'objecte artístic, polvoritzant els límits entre objecte i representació. «El *readymade* –escriu Thierry de Duve– no és ni un objecte o



conjunt d'objectes, ni un gest o intenció de l'artista, és una frase que s'agarra com un agulla de cap a absolutament qualsevol objecte i que diu: açò és art».

Però Heras coneix perfectament la història de les arts que practica. Ha metabolitzat els seus discursos i reelaborat les seues propostes. «El lloc comú és de tothom i em pertany; pertany en mi a tothom; és la presència de tothom en mi; constitueix per essència la *generalitat*; per apropiari-me'l cal un acte: un acte pel qual em desposseïska de la meua particularitat per adherir-me al general, per transformar-me en la generalitat», explica Jean-Paul Sartre en el prefaci a *Retrat d'un desconegut*, la novel·la de Nathalie Sarraute, i conclou: per això ser *original* no consisteix sinó a «reunir els llocs comuns d'una manera inèdita». Heras no és un informalista, per més que intuïm l'empremta de certes modalitats d'abstracció i fins i tot d'*action painting* en «l'expressivitat dels materials que escampen, des de la superfície del quadre i del seu entorn, una presència immediata», segons ell mateix confessa. Ni és un neodadaïsta, per més que com ells abjure de l'espectador passiu per tal d'aconseguir un compromís amb l'obra. És un pintor realista i un experimentat artesà, que, com diu Chirbes de Bacon, entén la seua tècnica no «com a conjunt d'habilitats, sinó com a lloc des d'on mira». El seu virtuosisme no és exhibicionista, està sempre supeditat a propòsits d'un altre calat. Les seues eleccions formals busquen donar resposta als problemes mentals i morals a què s'enfronta en cada moment. Per a ell l'art ja no és una finestra al món sinó a l'abisme, com explica Cornelius Castoriadis: «Un

primer abordatge de la qüestió del gran art», i el d'Heras no tinc dubte que ho és, «implicaria dir llavors que és el desvetllament del caos per mitjà d'un "donar forma", i alhora la creació d'un cosmos a través d'aquest donar forma». En aquesta manera seua de "donar forma" resideix, precisament, l'originalitat del cosmos que desplega davant de nosaltres.

En l'expressionisme abstracte, legítim hereu de l'estètica del sublim segons Robert Rosenblum, es poden distingir dues grans vies: la *pintura d'acció* i la *pintura de superfície-color*. Els artistes de la *pintura d'acció*, com Pollock o de Kooning, conceben la creació pictòrica com un vertader ritual en què donar regna solta als seus estats d'ànim. La *pintura de superfície-color*, representada per Mark Rothko, Clifford Still o Barnett Newman, centra el seu interès en les diferents possibilitats de certes juxtaposicions cromàtiques plasma-des generalment sobre grans suports; però, com hem vist en el text de Newman, el seu llenguatge visual, si bé menys convuls que el de l'*action painting*, persegueix també la projecció d'emocions i sentiments. Podríem dir, valga la *boutade*, que els pintors d'aquests dos grans i influents grups són, cada un a la seua manera més o menys procel·losa, reencarnacions d'aquell Vladimir Lubovski que feia els seus quadres amb fum i per això era, segons el conegut conte de Rainer Maria Rilke, un «pintor de núvols».

A diferència d'aquest poderós corrent de l'art contemporani, el que pretén Artur Heras amb els seus quadres, per més que done a una secció de la seua mostra el títol de *Les emocions*,

no és la translació empàtica d'un emotivisme irracional, sinó la plasmació d'un desdoblament reflexiu que escodrinya en les causes i efectes d'aquestes emocions per mitjà d'un ús distanciat de la ironia. La seua principal ferramenta: una figuració al·lusiva. Heras no busca commoure ni agitar, sinó entendre i comunicar: «ací no es persegueix la representació de l'alteració d'ànim expectant produïda per emocions, sinó la percepció de conceptes i dubtes amb la complicitat de l'espectador, en un joc entre la identitat dels objectes i les formes visuals i, tal vegada, el desig», puntualitza. No és un pintor de núvols, d'efluvis anímics o emanacions emocionals, sinó d'idees. I per a fer efectiu aquest programa, posa en joc mecanismes precisos.

El primer d'ells, lligat a una incansable *experimentació* amb codis i formats, amb textures i materials, és la inclusió i manipulació d'objectes extrapictòrics que doten el quadre d'una certa consistència d'esdeveniment (de realitat no sols plàstica, de no ficció): banderes, plats, una escala... El segon és la inclusió de paraules o sentències en els seus quadres. La *intertextualitat* o mestissatge d'imatges i textos és tan antiga com l'escriptura. «Goya retrata el paradís de les mosques, una Espanya inquietant i inquieta que encara avui podem tocar i que sempre viu en nosaltres. El pintor imposa la seua versió d'Espanya i l'obliga a reflectir-se en l'espill aparentment deformant però tremendament realista, perquè Goya "focalitza", per a usar un terme actual. No té llum, és més que llum, és una exasperació, un focus, una il·luminació contínua», explica el pintor i escriptor Eduardo Arroyo. Ara bé, allunyat

de tota temptació maniquea, el geni de Fuendetodos, que sempre mostra gran simpatia envers les víctimes, posa en evidència la violència de què són capaços els éssers humans quan creuen trobar-se en una situació d'excepció. I per a insuflar veracitat a les imatges dels seus capritxos i desastres, encordella els seus dibuixos a la realitat on "fa focus" amb mencions del tipus «Yo la bi en Zaragoza» (sic.) o «Yo lo conocí». *Mutatis mutandi*, açò mateix fa el de Xàtiva, siga inserint una frase de Albert Camus sobre una muntanya del Rif convertida en improvisat túmul o uns versos de Paul Celan sota l'àguila imperial germànica, ja caiguda. El tercer i últim mecanisme (podríem enumerar-ne més) té a veure amb l'essència mateixa de la seua pintura, atenta per igual a la tradició (per a reinterpretar els seus icones), al vaivé quotidià de la vida i a la història. La *interconicitat* per al·lusions a imatges procedents d'altres mitjans com el còmic, el cine i la fotografia o bé a la pròpia pintura, és compartida amb altres artistes del *pop crític* amb què Heras guarda una afinitat generacional. Entre les seues obres emblemàtiques estan aquestes torres de Tatlin, sotsobrada divisa constructivista d'un comunisme humanitzat que va voler ser i no va poder, o aquesta imatge del Che Guevara, presa en l'aldea de La Higuera pels oficials de l'exèrcit bolivià que el van executar en 1967 i que evoca el *Crist mort* de Mantegna, acompanyada de la paraula UTOPIA (amb eixa "O" convertida en rellotge, que sembla advertir que en l'entranya de tota utopia nia així mateix una ucronia) i seguida d'un obrer, com en procés de liqüefacció, que treballa amb un martell pneumàtic, un homenatge potser a l'escultura *El martell pneumàtic* (1936) de Rafael Pérez Contell.

No hi ha obra d'Heras que no reclame activament la complicitat de qui l'enfronta. La refinada sintaxi de les seues composicions captiva la nostra mirada, esperona la nostra curiositat i reclama la nostra lectura.

La intencionalitat política de la majoria de les no ficcions d'Artur Heras pressuposa la certesa que la història del progrés és també la història soterrada dels vençuts, siga en les fosses comunes del franquisme o sota els contraforts de la muntanya Gurugú, i que exigeix també l'examen d'un «espectador distanciat» per a narrar-la, ja que com afirma Walter Benjamin en una de les seues *Tesis de filosofia de la història* «mai es dóna un document de cultura sense que ho siga al mateix temps de la barbàrie. I igual que ell mateix no està lliure de barbàrie, tampoc ho està el procés de transmissió en què passa d'un a un altre».

El tercer i últim capítol de l'exposició és el que Heras denomina *Laboratori*. Es tracta d'una espècie de *gabinet de curiositats* o *cambra de meravelles* «consistent en la reunió de dibuixos, fotos i objectes en una interacció semblant a una taula de treball, amb la pretensió de mostrar els tractaments plàstics enmig del procés de creació». Els *gabinets de curiositats* eren llocs en què durant l'època de les grans exploracions i descobriments (segles XVI i XVII) es col·leccionava i s'exhibia una multitud d'objectes rars o estranys que representaven totalment o parcialment els tres regnes de la naturalesa, tal com s'entenien en aquell temps: *animalia*, *vegetalia* i *mineralia*. En aquesta *cambra de meravelles*

del pintor el que es mostren són *dibuixos*, *fotos* i *objectes*, obres privades que només guarden una relació amb les necessitats creatives de l'artista al seu dia a dia: són els matrassos i retortes de l'atípic *laboratori* on destil·la el seu món. «d'açò es pot deduir» —escriu John Berger comentant els dibuixos de treball, que diferencia «de certs retrats o certes obres gràfiques que poden ser productes "acabats" per dret propi»— «que des del punt de vista de l'espectador hi ha una distinció equivalent. Davant un quadre o una escultura, l'espectador tendeix a identificar-se amb el tema, a interpretar les imatges per elles mateixes; davant un dibuix, s'identifica amb l'artista, i utilitza les imatges per adquirir l'experiència conscient de veure com si fóra a través dels ulls d'aquest».

Per més que la pintura i l'escriptura es troben entre les arts màgiques nascudes de la capacitat humana per a imaginar el món, i experimentar-lo així, cada una posseeix, com el mar i l'amor del poeta Gimferrer, la seua mecànica i els seus símbols. Deia Susan Sontag en el seu assaig *Contra la interpretació* que «el que ara importa és recuperar els nostres sentits [...]. En compte d'una hermenèutica, necessitem una eròtica de l'art». Ja ho vaig advertir al principi: res del que puga dir és equiparable a la vivència mateixa de la singladura creativa a què ens exhorta Artur Heras des de les sales de La Nau. Vegeu-la, sentiu-la i jutgeu-la vosaltres mateixos ▶

[Anacleto Ferrer és professor titular d'Estètica i Teoria de l'Art de la Universitat de València]







▸ Caiguda lliure ▾ 2012
▸ 420 x 80 cm ◀ Acrílic s. fusta i llenç

LA TRANSMISSIÓ DE LES IMATGES PÚBLIQUES: FISIOLOGIA DE L'ART FIGURATIU

Vicente Pla

Des de la seua irrupció als vessants narratius de l'art modern figuratiu, Artur Heras ha manipulat un amplíssim repertori d'imatges públiques, contundents elements de comunicació col·lectiva de coneixement general. Han funcionat com a material icònic per a construir una obra d'amplíssima versatilitat, però fortament caracteritzada. Les marques diferencials que ha imprès en les seues produccions han arribat a separar-lo de la figuració renascuda en les darreres dècades, i la distància s'ha eixamplat fins al punt que avui dia se'l podria situar artísticament en posicions remotes respecte a les tendències en què, en principi, caldria emmarcar-lo. Si considerem que una bona part de la neofiguració també remet a grans icones de l'imaginari col·lectiu, la seua especificitat i el seu allunyament poden resultar paradoxals, però les seues formes, maneres, voluntats i preses de posició han configurat una poètica i una ètica d'intensa aroma moderna exemptes de qualsevol estigma de refosa.

Usar, esmentar, transmetre imatges

Sovint les imatges en l'art contemporani són generades per tal de ser sotmeses a intensos processos de reproducció i difusió, però solen exposar-se a un públic incomptable, indefinit i anònim que les consumeix com a productes estètics.¹ També la forma de

►¹ "L'obra d'art [...] perd l'autoritat i les garanties que li provenien de la seua inserció en una tradició, per a la qual construïa els llocs i els objectes en què incessantment es realitzava la unió entre passat i present. Però lluny d'abandonar la seua autenticitat per fer-se reproducible, [...] es converteix, contràriament, en l'espai en què es compleix el més inefable dels misteris: l'epifania de la bellesa estètica." En AGAMBEN, Giorgio (1994) *L'uomo senza contenuto*, Macerata, Quodlibet (reed. 2013), p. 160.

presentar el fluctuant cos global de les imatges artístiques fetes públiques ha anat adequant-se a un ordre d'aparador, que pretén disposar escenes poblades de marques, punts d'atracció potencials, com una juxtaposició d'imatges unàries en constant competència per ressaltar-se cadascuna a si mateixa i anul·lar les altres.² Dins del marc de l'aparador, la difusió i la recepció de moltes d'aquestes figures d'origen artístic i finalitat estètica ha sancionat el procés de confusió entre els significats icònics públics i privats, perquè coexisteixen tots dos termes en un espai intermedi que no és ni l'un ni l'altre. Surant sobre aqueixos llimbs de la visualitat en què es localitza actualment una bona part de la nova figuració, la percepció subjectiva de sentits artístics no implica que es valore abans que res la singularitat de l'obra, però el cos comú d'imatges tampoc no es dimensiona cap a un imaginari col·lectiu.³ És una òrbita de trànsit, una estada temporal prorrogada fins a la letargia en un entorn de reconeixements, familiaritzacions i estranyaments encreuats, durant la qual l'art es va convertint en publicitat i allò que és públic, confonent-se amb el privat.⁴

Caldria esperar que les claus d'aquest joc figuratiu es trobaren en les vies de transició des del públic de l'art cap als consumi-

►² "Imatge unària" s'entén a partir de l'ús de Roland Barthes aplicat a la imatge fotogràfica, basant-se al seu torn en el concepte freudià de tret unari. Expressaria la idea d'una imatge sense fissures ni duplicats, que "transforma emfàticament la realitat sense desdobl-la, sense fer-la vacil·lar". En BARTHES, Roland (1980) *La chambre claire: note sur la photographie*, p. 69.

►³ "Les singularitats interactuen i es comuniquen socialment sobre la base d'allò que és comú, i la seua comunicació social produeix, al seu torn, el comú. La multitud és la subjectivitat que emergeix d'aquesta dinàmica entre la singularitat i la comunitat. Però la noció de producció social dels pragmàtics està tan vinculada a la modernitat i als cossos socials moderns que la seua utilitat per a la multitud actual és necessàriament limitada." En HARDT, Michael i NEGRI, Antonio (2004): *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, p. 198.

►⁴ "[...] dir que 'l'art és públic' i que 'El públic és artístic' aleshores tant fa... potser aquesta integració reversible està començant certament a complir-se almenys en certs sectors de les anomenades 'societats avançades o postindustrials', però a costa de la degradació i la vulgarització dels nostres dos factors: l'art, pel fet de quedar rebaixat a publicitat per mor del consum; i les diferents classes de públic, per la confusió (més que integració), en caòtica integració i amalgama, de la vida privada [...] i la pública...". En DUQUE, Félix (2001): *Arte público y espacio político*, p. 39.

dors d'estètica i des de les imatges públiques al consum de publicitat. Tanmateix, són aqueixos processos de transició, que s'havien plantejat de manera oberta i cridanera des dels anys seixanta del segle XX, els que estan tornant-se més i més opacs i confusos. Resulta que en l'època de desaparició dels grans relats, les formes i els mitjans de comunicació han imposat el seu domini hegemònic, d'estil multidireccional i simultani, sobre la circulació de les imatges públiques. De fet, sembla com si tota producció artística s'esgotara en la seua mateixa comunicació, i l'obra, com a objecte donat a conèixer al públic, fera una implosió fins a desaparèixer en el seu mer ús comunicatiu. Tal conversió en pura fantasmagoria de l'art, renascut i reivindicat en la postmodernitat com a objecte material d'especulació mercantil, no deixa de ser una divertida paradoxa.⁵

Un cert art figuratiu ha anat insistint des de fa algunes dècades a recordar-nos aqueixa massiva líquüefacció icònica que han patit les que en un altre temps eren emanacions vaporoses de la modernitat. Seguint el deixant d'una crisi tan generalitzada d'un relat que ja no dóna ni per a inventar els noms de nous personatges, aquest art ha sigut denominat *figuració postconceptual*.⁶

►⁵ David Cottington ens recorda que "els primers anys vuitanta van veure una tornada no sols als mitjans convencionals de les belles arts sinó també a la figuració. Neoespressionisme va ser una imprecisa etiqueta periodística aplicada a un grup de pintors que treballaven en un extens ventall d'estils figuratius, la ràpida i simultània ascensió dels quals i la seua rellevància a banda i banda de l'Atlàntic [...] apuntava més directament cap al poder dels grups de marxants per a controlar el mercat de l'art que no cap a qualsevol ampli o profund canvi en el pensament avantguardista." En COTTINGTON, David (2005): *Modern Art. A Very Short Introduction*, p. 34.

►⁶ Aquest corrent, qualificat també com a "postabstracte i antirealista" és definida per Francisco de la Torre en una forma que, en si mateixa, és un magnífic exponent de la ideologia de la postmodernitat: "La recuperació del quadre com a format artístic, tant tècnicament com formalment, constitueix un dels principals senyals d'identitat del corrent objecte del nostre estudi, ja que aquest defensa una actualització dels valors pictòrics tradicionals (il·lusionisme produït pel clarobscur, concepció del quadre com a finestra o ús de la perspectiva com a forma simbòlica) a través d'una visió renovada en la qual s'integren els descobriments aportats per l'avantguarda. Aquestes innovacions, acompanyades per una tornada a l'ofici, a les tècniques i als materials tradicionals, contribueixen al disseny d'unes noves relacions espaciotemporals en la superfície pictòrica que faciliten la representació d'unes renovades imatges mentals." En DE LATORRE, Francisco (2012): *Figuración postconceptual: de la nueva figuración madrileña a la neometafísica (1970-2010)* (tesi doctoral dirigida per David Pérez, p. 28).

La sopa líquida en què les categories abans diferenciades per les seues aromes s’impregnen i s’uniformitzen es presenta com el context de possibilitat del qual sorgeixen les imatges figuratives contemporànies. Quan les singularitats funcionen com a esquers per a retenir les mirades, allò que és públic de tots conegut s’universalitza en la forma d’allò que Dean McCannell va anomenar la “cultura blanca”. Aquesta universalització, aplicada a l’àmbit de l’artístic, ha resultat molt més entròpica que no va preveure el sociòleg per al camp general.⁷

Es tracta d’oferir formes artístiques de valor intercanviable per a ser transferides després a cada subjectivitat individual receptora, que les accepta o no segons el seu gust i que les digereix o no segons la seua capacitat per a metabolitzar les imatges. Aquest darrer aspecte ni tan sols és crucial ni ha de ser per força massa complex. Com ha remarcat Martha Rosler, las operacions de cerca de sentit en moltes obres figuratives claudiquen enfront de l’admirada entrega davant artistes “d’èxit”, amb totes les connotacions ideològiques que això comporta.⁸ És un mecanisme il·lusori promogut per les imatges figuratives que sempre cau a la banda de l’espectador-client, les aspiracions del qual a

ser reconegut, al seu torn, com a singularitat triomfant s’orienten sovint a convertir-se en productor d’obres artístiques. En tals condicions, no cal estranyar-se que recentment la tradicional relació de proporció pocs artistes - molts espectadors s’haja invertit en els nous entorns de difusió massiva de les imatges figuratives.⁹

El banc d’imatges de coneixement general és obert i disponible per a l’ús indiscriminat. De fet, l’ús indiscriminat de les imatges figuratives s’ha convertit en hàbit. Malgrat les admonicions d’Arthur Danto sobre la impossibilitat de recrear el sistema de significats complet d’obres d’art provinents de formes de vida anteriors, hem continuat amuntegant nous predicats sobre velles imatges. Gran impostura, però del tot coherent amb l’actitud de molts creadors i espectadors (o ambdues coses alhora) respecte a les imatges figuratives de domini públic. D’altra banda, el mer esment de les figures prèvies, amb el rescat dels significats que aquelles mateixes proclamaven, entraria en una relació de joc net.¹⁰ Aquesta és l’estratègia d’Heras, una estratègia híbrida, però no luxuriosa, en el sentit en què Plini el Vell aplicava el ter-

►⁷ “[...] en el començament del segle XXI, l’art entra en una nova era, no sols de consum estètic massiu sinó de producció estètica massiva. Fer un vídeo i penjar-lo perquè es veja en Internet s’ha tornat fàcil i accessible quasi per a qualsevol. La pràctica de l’autodocumentació s’ha tornat avui una pràctica massiva i fins i tot una obsessió massiva. Els mitjans de comunicació i les xarxes contemporànies com Facebook, YouTube, Second Life i Twitter donen a les poblacions globals la possibilitat de presentar les seues fotos, vídeos i textos d’una manera que no pot distingir-se de qualsevol obra d’art postconceptual [...]”. GROYS, Boris (2010): Going Public. Citat per la traducció espanyola: Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea (2014), p. 97.

►⁸ “Perquè l’art tinga un paper en una forma de vida, ha d’haver-hi un complex sistema de significats per a qui el fa, i pertànyer a una altra signfica que hom pot captar el significat de les obres d’art d’una forma anterior reconstruint només, tant com siga possible, el sistema rellevant de signi-ficats. Sens dubte, es pot imitar l’obra i l’estil de l’obra d’un peri-ode anterior. Allò que no es pot fer és viure el sistema de significats assolits per l’obra quan fou concebuda en la seua forma de vida original. La nostra relació amb aquella és totalment externa, excepte si i fins que puguem trobar una manera d’ajustar-la a la nostra pròpia forma de vida.” [...] Usem una pintura per a fer una declaració sobre qualsevol cosa que mostre la pintura. Però mencionem una pintura quan la usem per a descriure allò que en efecte diu... Aleshores, en dir que totes les formes són nostres, voldria distingir entre el seu ús i la seua menció. Són nostres, en qualsevol cas, per a mencionar-les però no pas per a usar-les.” DANTO, Arthur C. (1997): After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History. Citat a partir de la traducció espanyola: Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia (1999), p. 229 i 231.

me *luxúria* com a retret a l’excés incontrolat de la imitació i als seus il·legítims usos per part dels qui pretenien presentar-los com a proves d’una pretesa genealogia.¹¹

Mencionar, no pas usar, les imatges públiques en facilita la transmissió. El seu ús les actualitza, però a costa de desencadenar la “luxuriosa” explotació dels mateixos motles i l’obsessiva reescriptura sobre els mateixos palimpsests. La menció presenta la imatge com a citació. Es recorda allò que deia, o pretenia dir, així com també allò que s’hi entenia, encara que això no sempre ha de coincidir per força amb allò. Les operacions de muntatge i les variacions aportades per la mà d’Artur Heras es mantenen diferenciades i recognoscibles. Ell manifesta explícitament els processos de manipulació: ens mostra amb lleialtat les empremtes de la tècnica i, així, la imatge pública es restitueix sense impostures a l’àmbit de la cosa pública com a creació artística fidel a la seua genealogia i als seus caràcters adquirits, identificables i diferenciats. A més, estableix una higiènica reserva respecte a les omnipresents però fungibles operacions de comunicació.¹²

►¹¹ Vegeu sobre aquest tema el capítol sobre “la imatge matriu” en DIDI-HUBERMAN, Georges (2000): Devant le temps, histoire de l’art et anachronisme des images.

►¹² “Comunicar [...] és l’acte de transportar una informació en l’espai, i transmetre, transportar una informació en el temps. És clar que cal comunicar per transmetre: condició necessària però no suficient. Perquè si hi ha ‘màquines que comuniquen’ [...] com la ràdio, el cinema, la tele, l’ordinador, etc., cal molt més per a transmetre (és l’entrellat del teleensenyament o de l’educació en pantalla; per l’absència de ‘tutor’ el ‘tub’ s’esgota) Tal seria [...] la distinció crucial. Aquests verbs són germans, però germans enemics. I el petit somia matar el gran sota el signe del ridícul”. DEBRAY, Régis (2001) “Communiquer moins, transmettre plus”, en Les Diagonales du médiologue : Transmission, influence, mobilité [en ligne]. Paris : Éditions de la Bibliothèque nationale de France, § 2. Disponible en Internet : <http://books.openedition.org/editionsbnf/1130>.

Fets publicats, fets instaurats i fisiologia de les imatges

Va ser Isidor de Sevilla qui, en la definició del terme *fabula* de les seues *Etimologies*, va recórrer a una clara distinció (segons ell, basada en Marc Terenci Varró) entre la *res facta* i la *res ficta*. La primera espècie pertany als fets esdevinguts realment; la segona, als fets inventats pels fabuladors.¹³ El famós arquebisbe va defugir l’analogia formal entre aquests dos termes, diferenciats tan sots per una vocal, potser perquè hi va trobar més connexions que no contraposicions. La associació amb el joc de contraris vertader/fals que avui ens sembla natural quan parlem de fets i de ficcions no es trobava en el seu pensament. Més encara: va dedicar una altra de les entrades de les seues *Etimologies* al terme *falsum* mirant molt bé de diferenciar-la de *res ficta*. Les falsedats són atribuïdes als oradors, mentre que les ficcions, als poetes, que aconsegueixen construir versemblances fingides a partir de relats ficticis.¹⁴ La desvinculació entre aquestes dues parelles de termes oposats (vertader/fals i fets/ficcions) devia semblar lògica per al pensament de l’antiguitat tardana, però pas no per al pensament racionalista premodern. Ficció i factualitat van ser sotmeses a una reassignació cap a 1649 en la *Scientiarum omnium encyclopaedia* del teòleg Johann Heinrich Alsted: “Qui invente peca contra la història; qui no invente peca contra la poesia”.¹⁵

►¹³ “Fabulas poetae a fando nominaverunt, quia non sunt res factae sed tantum loquendo factae”. ‘Els poetes les van anomenar faules, de la paraula fandus (parlar) perquè no són fets succeïts sinó solament fingits mitjançant les paraules’. Isidor de Sevilla: “De fabula” en Etimologies I.40.1.

►¹⁴ Vegeu referent a això el capítol “The Nameless Lover, or The Contingent Subject” en HELLER-ROAZEN, Daniel (2003): Fortune’s Face: The Roman de la Rose and the Poetics of Contingency.

►¹⁵ “Si fingat, peccat in historiam; si non fingat, peccat in poesin... La histoire havia d’atenir-se a accions i esdeveniments, a les res gestae, mentre que la poesia vivia de la ficció. Els criteris de diferenciació entre història i poesia sobre la manera de representar [...] hauïen de tractar l’èsser o el semblar.” En KOSELLECK, Reinhart (1988): Vergangene Zukunft: Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Citat a partir de la traducció espanyola: Futuro pasado. Por una semántica de los tiempos históricos (1993), p. 267.

Les imatges públiques, transfigurades des de les memòries col·lectives fins a les percepcions subjectives en forma d'espectacle òptic, són usurpades des dels seus sistemes de significats originals i arrancades dels espais de trobada que constituïen el seu àmbit originari. Quan la irrealització (rebuig pertinaç del realisme entre artistes que, tanmateix, disposen escenes il·lusionistes) desnatura l'experiència de la visió, l'espectacularitza. Tot i això, quina operació transformadora mitjançant l'art pot tenir lloc quan el referent real de l'espai públic ha esdevingut en si mateix un espectacle òptic?¹⁶ L'experiència estètica sustentada exclusivament en l'ull, tan apreciada per la nova figuració, desarticula el potencial fisiològic del cos, restringit a la contemplació passiva. Heras reivindica la visió desespectacularitzada, la visió sinestèsica connectada amb el tacte. Els objectes reals dels quals les imatges donen compte s'incorporen en les seues composicions per funcionar com a evidències dels fets. Són relíquies que, juntament amb l'enorme format d'aqueixos políptics amb les seues predelles, emparentats amb els retaules, indueixen a una antilitúrgia laica. Percepció dels fets tangibles provinents de l'àmbit del públic, celebració compartida i activa de la literalitat de les coses arrelada al *collage* cubista i a l'art concret. Un ritual plàstic que dona trànsit a la instauració pública de maneres d'existència singulars, maneres que havien sigut bandejades del camp figuratiu.¹⁷

▶¹⁶ "Quan la ciutat va caure en el silenci, l'ull es va convertir en el principal òrgan a través del qual les persones adquirien la majoria de les informacions directes sobre els desconeguts. A quin tipus d'informació accedeix un ull mirant el seu voltant? En tals condicions, l'ull pot estar temptat d'organitzar la seua informació sobre els desconeguts de manera repressiva... Examinant una escena complexa i no familiar, l'ull procura ordenar ràpidament allò que veu usant imatges que corresponen a categories simples i generals, extretes d'estereotips socials." SENNET, Richard. *The Conscience of the Eye* (1990). Citat a partir de la traducció espanyola: *La conciencia del ojo* (1991), p. 123.

▶¹⁷ "La instauració no és un acte solemne, cerimonial, institucional, com pretén el llenguatge comú sinó un procés que eleva l'existent a un nivell de realitat i d'esplendor propis... Instaurar no significa tant crear per primera vegada com establir espiritualment una cosa, garantir-li una realitat en el seu propi gènere." PAL PELBART, Peter (2014): "Por un arte de instaurar modos de existencia que 'no existen", en el núm. 4 de *Concreta*, p. 78.

L'emergència del tàctil-real-objectual dibuixa una altra interessant connexió de l'obra d'Artur Heras, juntament amb les ja comentades respecte a Plini i a Isidor de Sevilla. Les espirals de temporalitat artístiques continuen enrosquant-se en èpoques, gèneres, tendències i formats artístics diversos. En aquest sentit, Heras dessembolica la troca de les analogies per teixir les seues xarxes d'homologies: s'acosta, més que no a la pintura neofigurativa postmoderna, a la trobada temporal de materialitats de Robert Rauschenberg i a l'art d'acció de Wolf Vostell, amb la seua presentació literal i directa dels fets, per impregnar l'obra artística de contemporaneïtat.¹⁸ Accidents, asprors i rugositats s'expressen a si mateixos com a fets reals i atorguen als artificis una fisiologia virtual que sovint convida a interactuar amb els cossos vius reals com ho fan amb els dispositius que els envolten i cap als quals es desenvolupen en una bona mesura les nostres funcions orgàniques.¹⁹ L'axioma del discurs museístic tradicional "No toqueu" està en aquest cas fora de lloc i de temps. Denses taques i empastaments com enlluïts, objectes tridimensionals que irrompen a l'exterior dels marcs, restes deixades pel procés d'elaboració i múltiples contingències competeixen amb les grans figures desconstruïdes en trames i plantilles, amb els efectes il·lusionistes posats al descobert, i desafien l'ideal

▶¹⁸ "[...] el time-based art exhibeix el temps malgastat, excessiu, 'perniciósament infinit' que no pot ser absorbit per l'espectador. Tot i això, al mateix temps, lleva a la vida contemplativa l'estigma de la passivitat. En aquest sentit pot dir-se que la documentació del time-based art esborra la diferència entre vida activa i vida contemplativa. Ací novament el time-based art transforma l'escassetat de temps en un excés de temps i demostra ser un col·laborador, un camarada del temps, el seu verdader con-temporani." GROYS, Boris: *Op. cit.* p. 99-100.

▶¹⁹ "Probablement no seria errat definir la fase extrema del desenvolupament capitalista que estem vivint com una gegantina acumulació i proliferació de dispositius. És cert que hi ha hagut dispositius des que va aparèixer l'Homo sapiens, però sembla que avui no hi ha un sol instant en la vida dels individus que no estiga modelat, contaminat o controlat per algun dispositiu". AGAMBEN, Giorgio (2006): *Che cos'è un dispositivo?* (<http://gabriellagiudici.it/giorgio-agamben-che-cos-e-un-dispositivo/> § 7).



▶ Assegut amb la meua filla... ◀ 2010
▶ 150 x 120 cm ◀ Acrílic s. llenç

de la superfície polida com a mecanisme d'esborrament dels fets.²⁰

És l'humor d'Heras que impregna, a manera de secreció corporal, la seua producció. Potser, després de la fi del cicle històric que l'art es va entendre com a forma fefaent de coneixement activada mitjançant l'establiment d'equivalències perceptives, la figuració més o menys mimètica ha sigut en general un exercici de caricaturització. En tal cas caldria diferenciar vessants caricaturescs, perquè en moltes de les caricatures figuratives postmodernes persisteix una profunda incomprensió del mateix concepte del nou. Enfront del desmemoriament regressiu del grotesc, Artur Heras proposa reactivar la memòria lúcida de l'humor per recordar-nos que és convenient mantenir una alerta conscient sobre els camins pels quals triem precipitar l'art figuratiu. És, de nou, una presa de posició.

El modern humor ha anat definint-se a partir d'un terme provinent de l'antiga fisiologia que solia concebre's en plural, els humors, per a explicar les causes de qualsevol estat d'ànim possible segons que predominaren els uns o els altres fluids corporals. D'acord amb aquest canvi de sentit corporal i estètic, *humor*, a seques, significaria 'bon humor', cosa que permetria assumir una nova idea de l'art que, alliberat de les seues pesants obligacions, esdevindria caricatura del mateix art. En el

²⁰ "Avui, el bell mateix resulta setinat quan se li lleva tota negativitat, tota forma de commoció i vulneració. El bell s'esgota en el 'm'agrada'. L'estetització demostra ser una 'anestització'. Adorm la percepció... Avui resulta impossible l'experiència del bell. On s'imposa obrint-se pas l'agradable, el 'm'agrada', es paralitza l'experiència, la qual no és possible sense negativitat." HAN, Byung-Chul (2015): Die Errettung des Schönen. Citat a partir de la traducció espanyola: La salvación de lo bello (2015), p. 18.

trànsit entre les seues antigues connotacions de sanció greu i les noves, humorístiques, per a Samuel Johnson la caricatura era encara una semblança exagerada en els dibuixos, o siga, d'acord amb la pràctica de Hogarth, un excés de la imitació que ens conduïa a una reflexió moral: el caricaturitzat era identificat com allò que depassava els límits del bo, del just i del natural. En l'era dels ideals clàssics i acadèmics, tota caricatura contenia un judici que remetia a referents morals permanents, una formulació del concepte del bé en negatiu i una advertència: el perill d'aguaitar al més enllà excessiu per tornar al més ençà limitat. Tot i això, a la fi del mateix segle XVIII, Francis Grose va posar en relació aquest gènere amb el còmic, des del moment que va considerar que les caricatures feien aquells que les posseïen "més temuts que no estimats". Un segle més tard, la visió de Baudelaire sobre la caricatura la lligava definitivament als més amplis camps del riure (gest del cos per excel·lència) i el còmic es desvinculava de la tornada a l'ordre i es complaïa en els abismes infernals als quals la caricatura ens feia aguaitar més enllà de les fronteres dels bons sentits comuns.²¹

Mitjançant la seua pràctica, Heras es desmarca d'una de les estratègies dominants en la figuració contemporània, consistent a desenvolupar compulsivament variacions sobre formes i figures del patrimoni col·lectiu del segle XX. Tals estratègies contenen una essència caricaturesca segons antics usatges. Aqueixa obs-

²¹ Des del Dictionary de Samuel Johnson de 1755, passant per les Rules for Drawing Caricatures de Francis Grose, de 1791, fins a English Caricaturists and Graphic Humourists of the Nineteenth Century de Graham Everitt, publicat el 1886, es pot seguir la transformació del concepte del caricaturesc, a més de la seua sanció moderna en els molt coneguts assajos de Baudelaire sobre el còmic i la caricatura, de la dècada de 1850.

tinació per continuar usant, no pas mencionant, les imatges públiques ja conegudes sembla voler anunciar-nos que les transgressions històriques han arribat a la fi. Ja només cal realitzar imatges d'amalgama a partir dels artificis que ens acompanyen habitualment i que constitueixen el nostre paisatge familiar. La crítica operativa d'Heras fa aflorar d'aquells ardits el seu caràcter de màrqueting, el seu descarat cinisme, que espera reconeixement i acceptació usant com a marca de l'art actual les figures en l'autoritat de les quals ja ningú, o quasi ningú, creu, però que tots, o quasi tots, accepten. El poder de la imatge és substituït per una simple sensació de familiaritat perceptiva; una caricatura de la caricatura que és l'art modern que naturalitza figures i estils a manera d'un simulacre de paisatgisme ampliat, amb una composició que sol consistir en el polit muntatge i la refosa d'icones ja conegudes.

Artur Heras procedeix anant en contra quan fa entrar la percepció de les seues icones reciclades en un humor dominant d'estranyament, perquè ens recorda allò que aquelles deien, no pas allò que volem dir-ne ara. Genera una certa incomoditat, una sensació dubitativa davant l'esment de figures típiques i estereotipades que creïem ben assimilades però que ens manifesten idees per a nosaltres inèdites. Conserveu la seua cruesa i ens situen cara a cara davant la nostra tendència a oblidar que hem oblidat.²² Podem respondre amb el somriure nerviós

²² "[...] la distinció significativa és la que separa el mer oblit (com en l'exemple de Heidegger del professor que ha oblidat el seu paraigua) de l'oblit de l'oblit, la condició en la qual ja no sabem que alguna cosa s'ha oblidat." SAPHIRO, Gary (2008): "El tiempo y sus superficies: postperiodización." En HUYSEN, A. [et al.]: Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente, p. 110.

motivats per aqueix punt, sinistre en el sentit freudià, de la consciència d'haver vist alguna cosa desconcertant en les figures suposadament habituals. Si els seus personatges i figures públiques revisitats són caricatures, ho són en el sentit modern del còmic, ja que fan reviscolar la llei dels cossos a qui representen desvelant sorprenents combinacions i produint reaccions que ens couen i que llisquen en la nostra memòria visual de manera disruptiva. Humor quínic, del cos, sense subterfugis cínic²³ ▶

[Vicente Pla Vivas / Universitat de València / Departament d'Història de l'Art]

²³ Cal recordar la distinció entre aquesta actitud quínic dels cossos que irrompen molestament en l'espai del consens moral, i allò que és cínic, tal com ho entenem comunament avui: com a allò que condueix a una acció adaptativa i descreguda. Vegeu SLOTERDIJK, Peter (1983): Kritik der zynischen Vernunft (traducció espanyola: Crítica de la razón cínic (2003)).



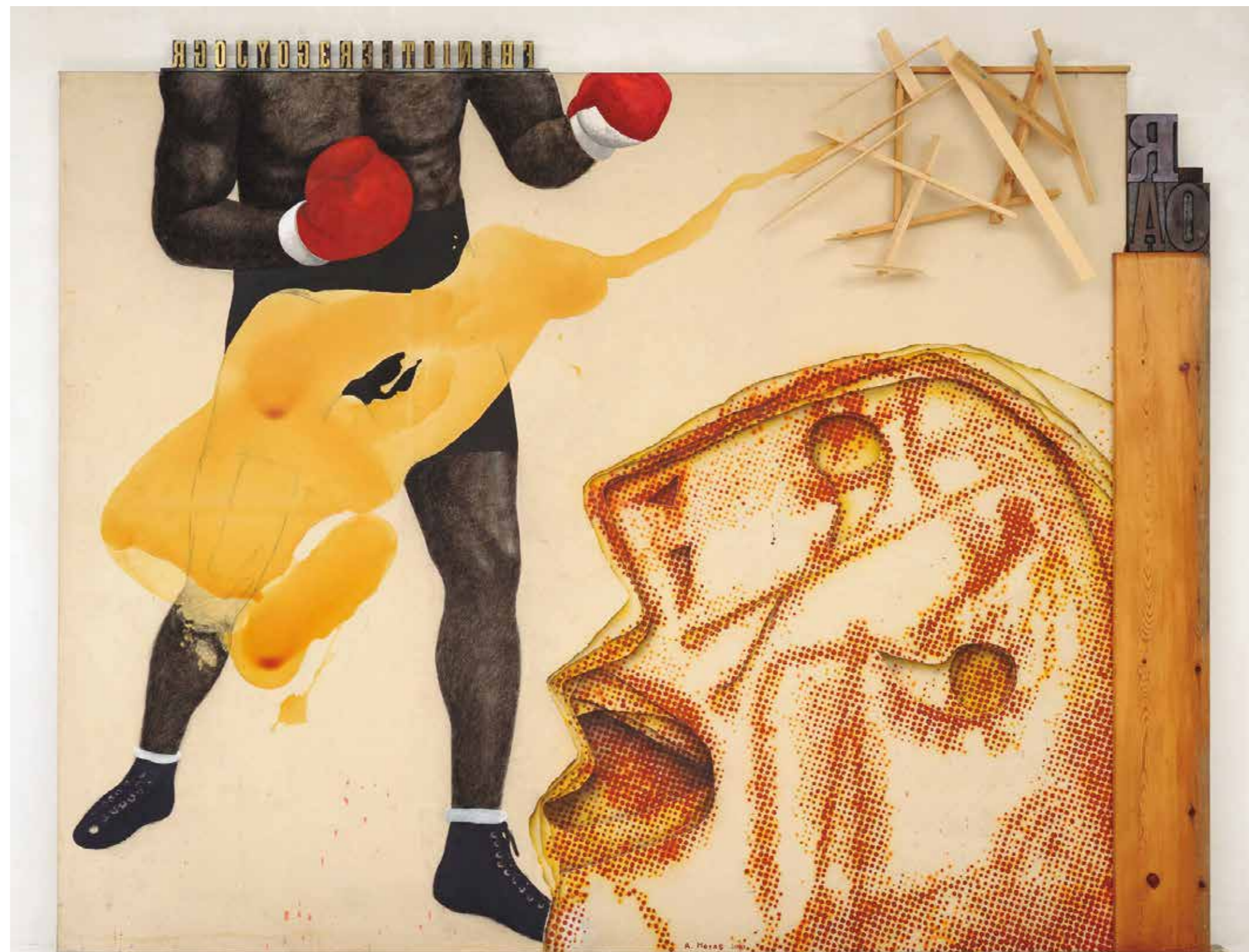


▶ 46 ▾ Bodegó K.M. ▾ 2012
▶ 190 x 150 cm ◀ Tècnica mixta s. llenç



▶ No es el tema, es lo que existe entre el motivo y yo, lo que busco ▾ 2010
▶ 175 x 200 cm ◀ Acrílic s. llenç

Manifest 2010 210 x 290 cm Mixta s. llenç i fusta



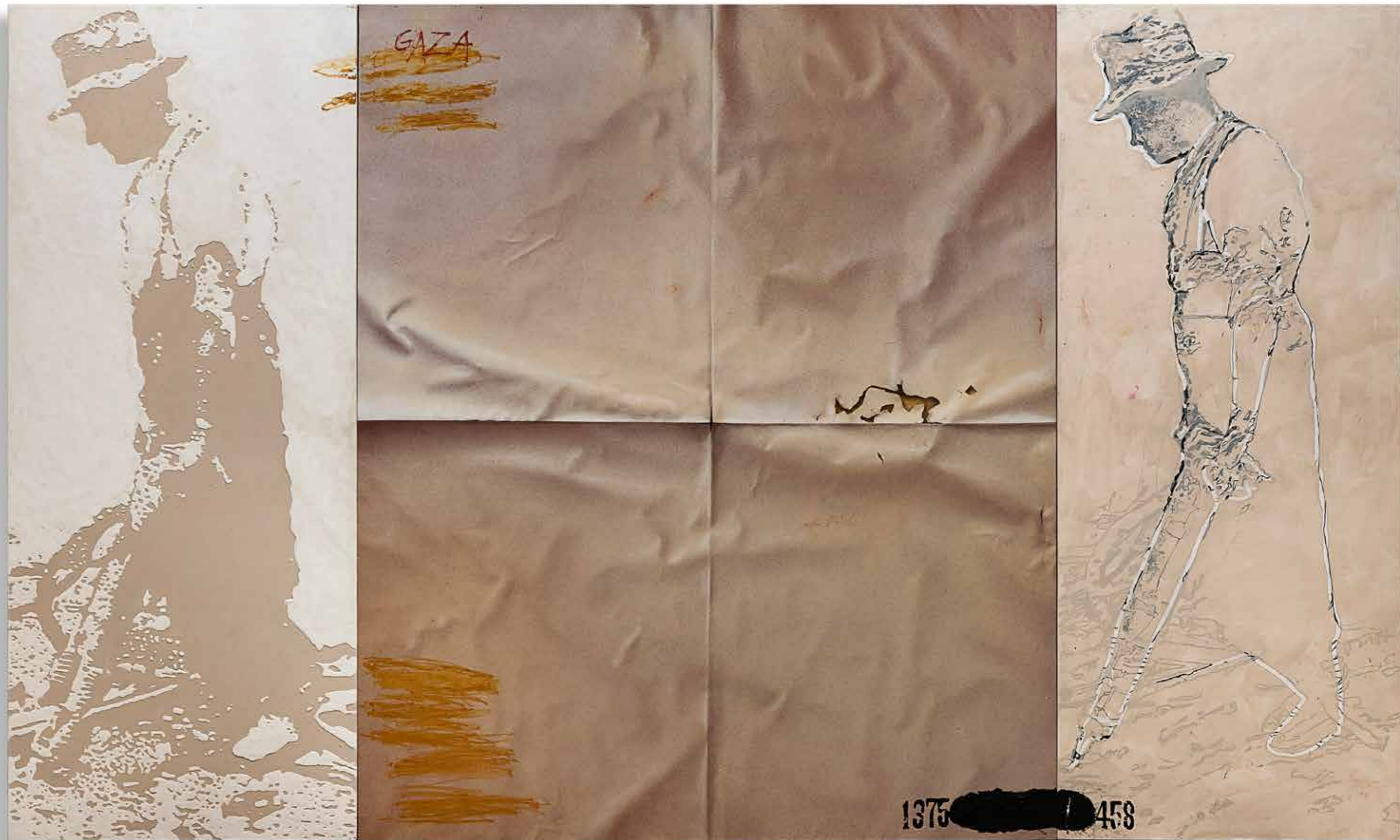
El policía estuvo tomando huellas... 2010 170 x 200 cm Acrílics. llenç





El monte Gurugú 2014 271 x 300 cm Acrílic i oli s. llenç

Les emocions - Ocre 2014 200 x 340 cm Acrílic i oli s. llenç



▼ *Detall* Les emocions - Che



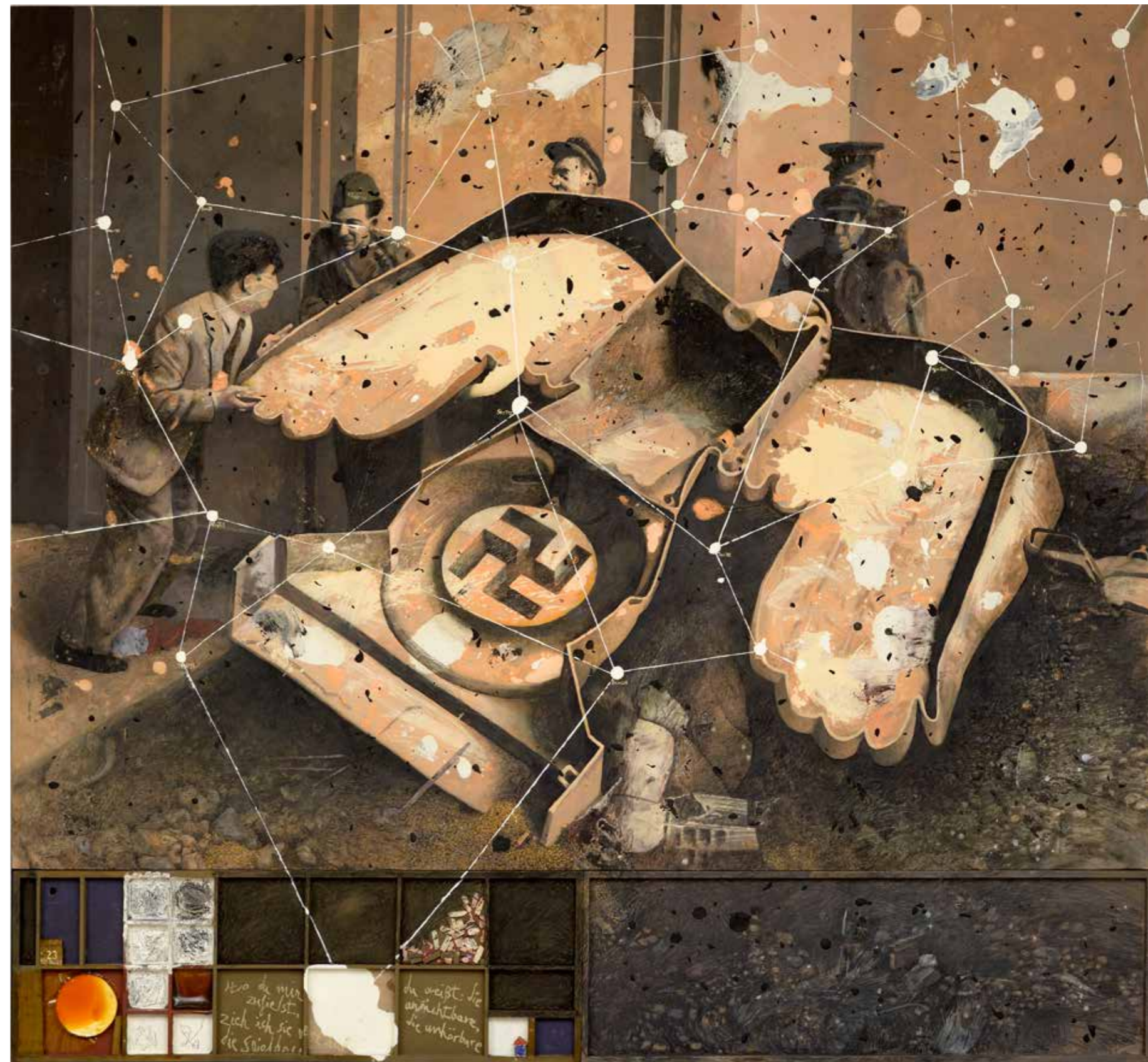


UΤΟΡΙΑ



Les emocions - Che 2014
200 x 425 cm Acrílic, carbonet s. llenç
i mecanisme rellotge

Les emocions - 1945 ▸ 2012 ▸ 276 x 300 cm ◀ Mixta s. llenç i fusta



▼ *Detall de Les emocions - 1945*

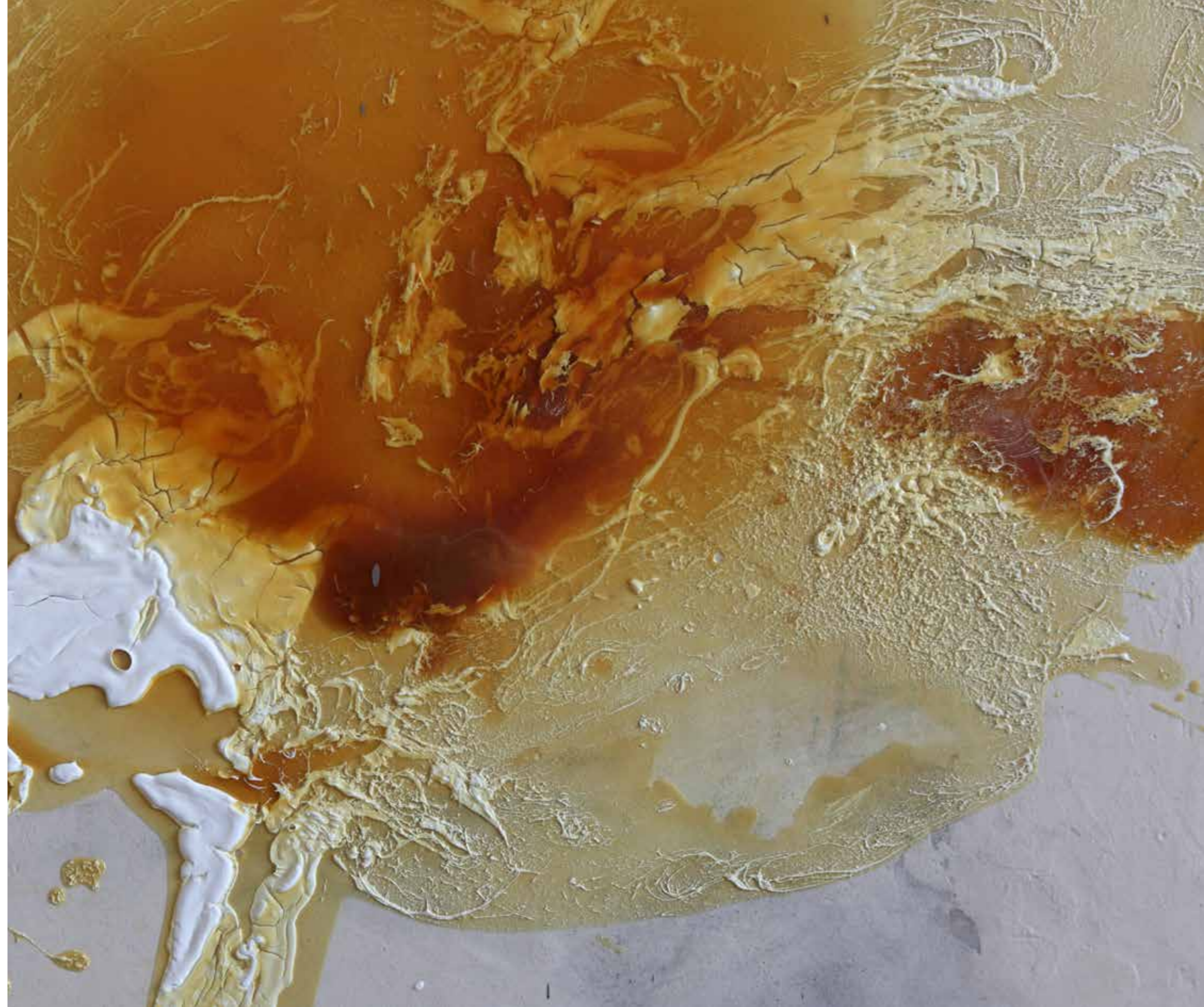


Monòleg bio-vegetal 2016 255 x 201 cm Mixta s.lleņ



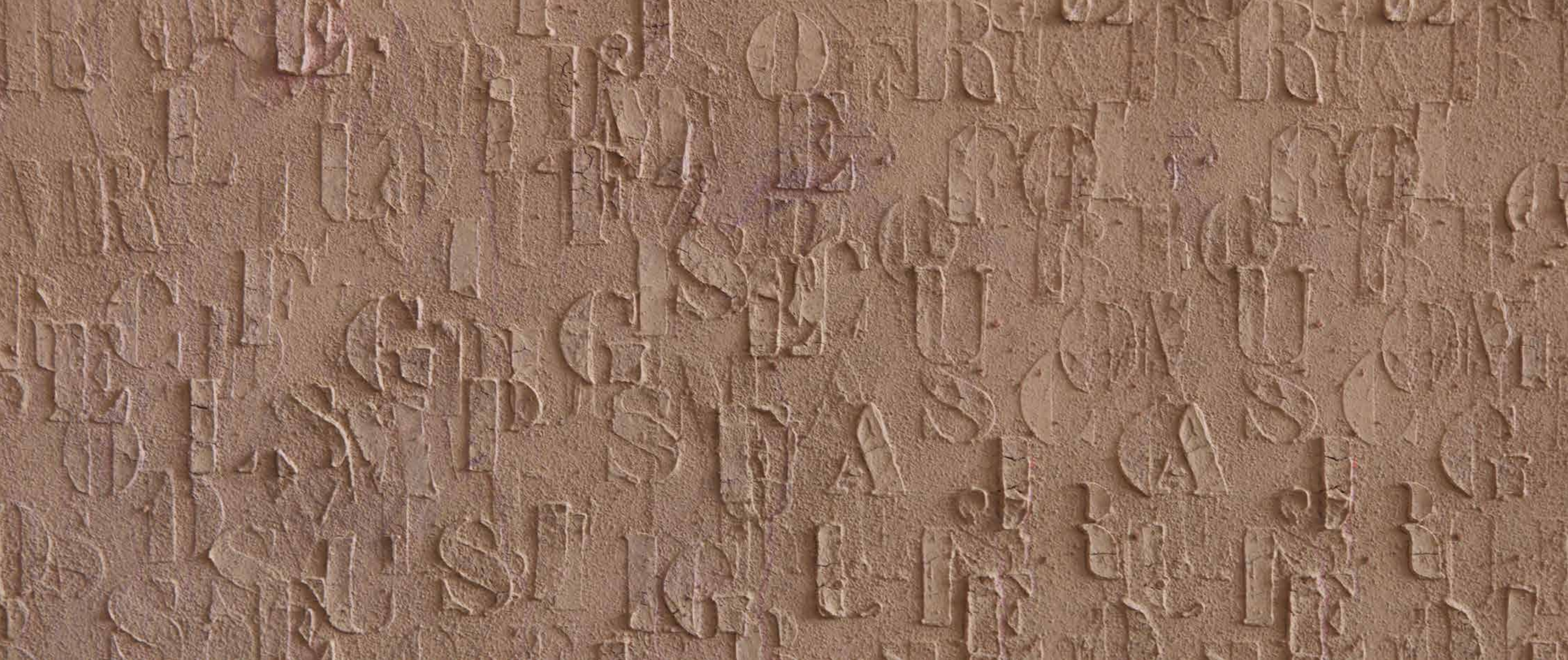
Les emocions - Panteó 2015 200 x 340 cm Mixta s. llenç i fusta



▼ *Detall* Les emocions - Panteó

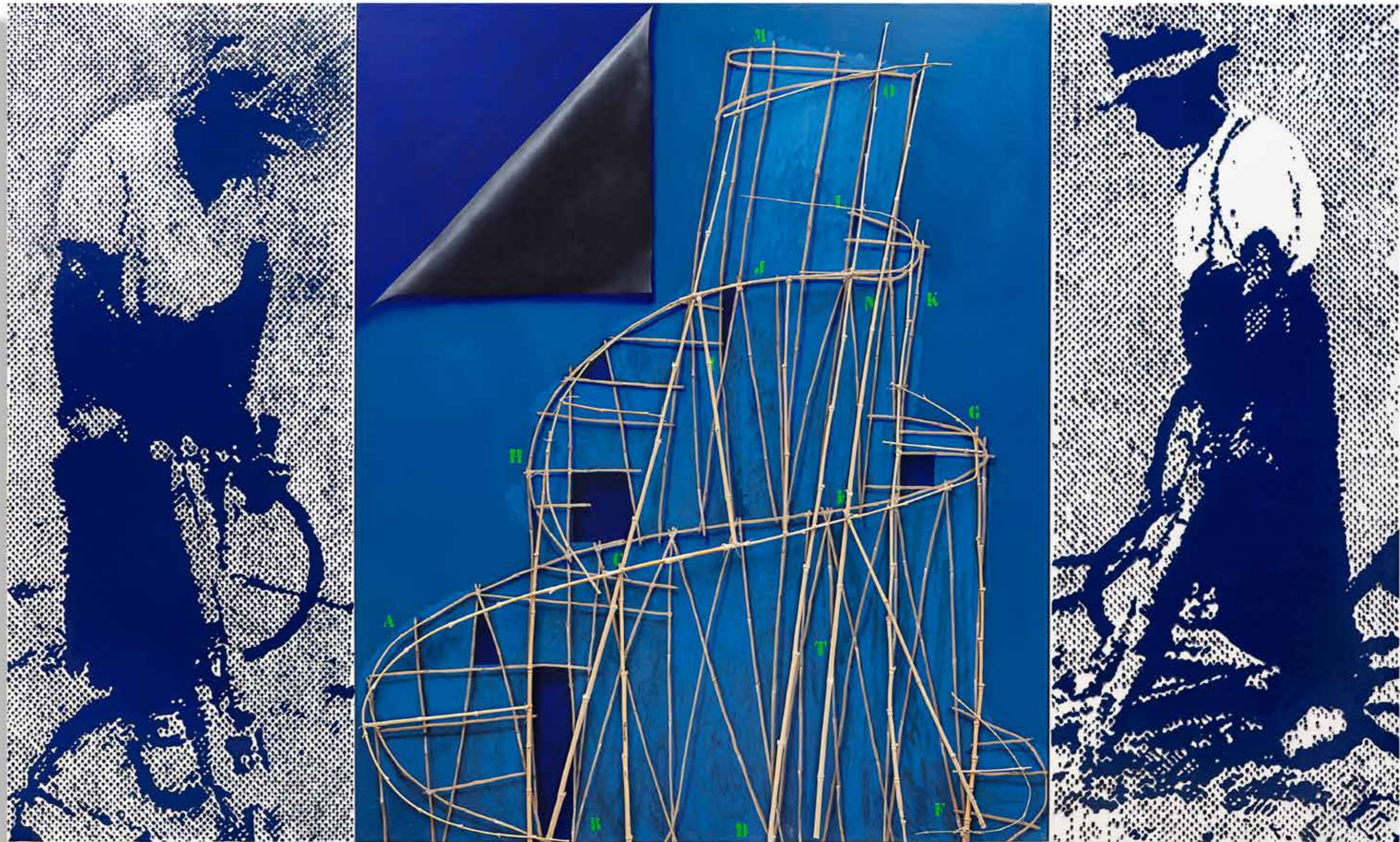
▸ Fossar ▾ 2015 ▸ 200 x 340 cm ◀ Acrílic i oli s. lleng







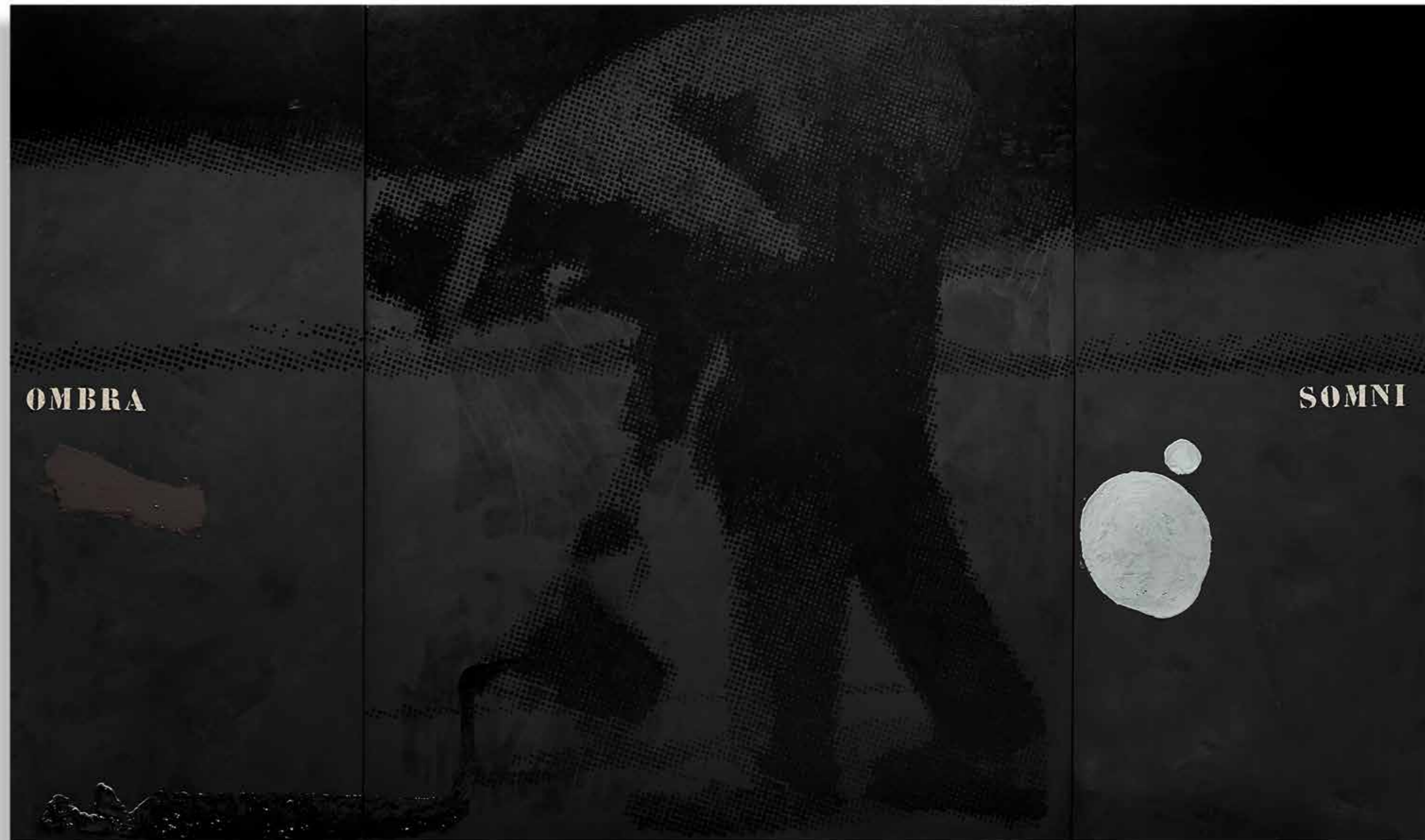
Les emocions - Blau 2014
200 x 340 cm Acrílic i esmalt s. llenç i bambú
Col·lecció José Vicente Santæmilia, València



- ▶ Les emocions - Negre ◀ 2015
- ▶ 200 x 340 cm ◀ Acrílic i oli s. lliç

OMBRA

SOMNI



▸ L'impressionisme est arrivé ▾ 2016
▸ 170 x 180 cm ◀ Acrílic i oli s. llenç

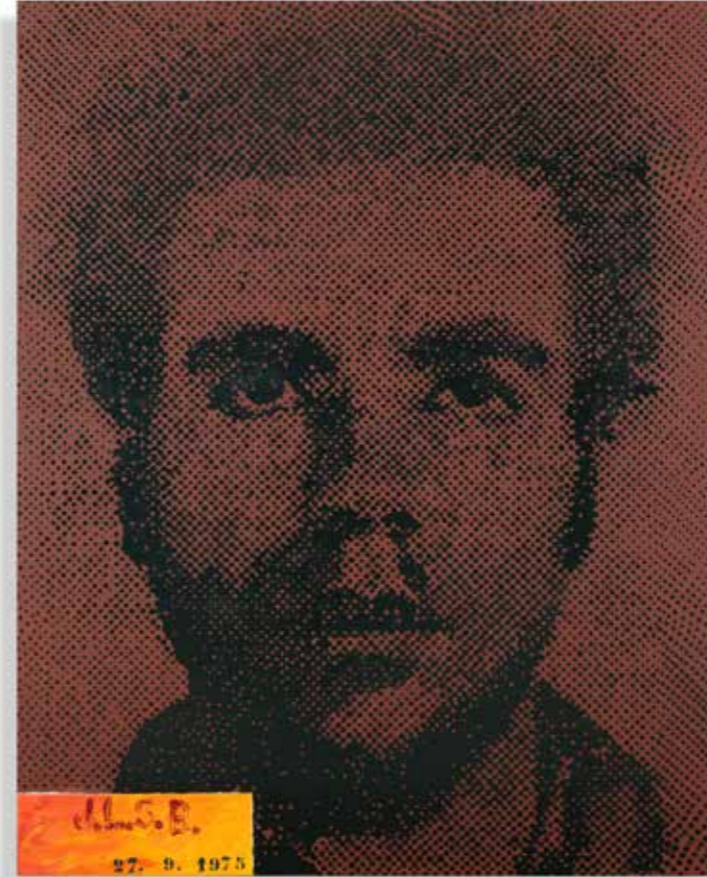
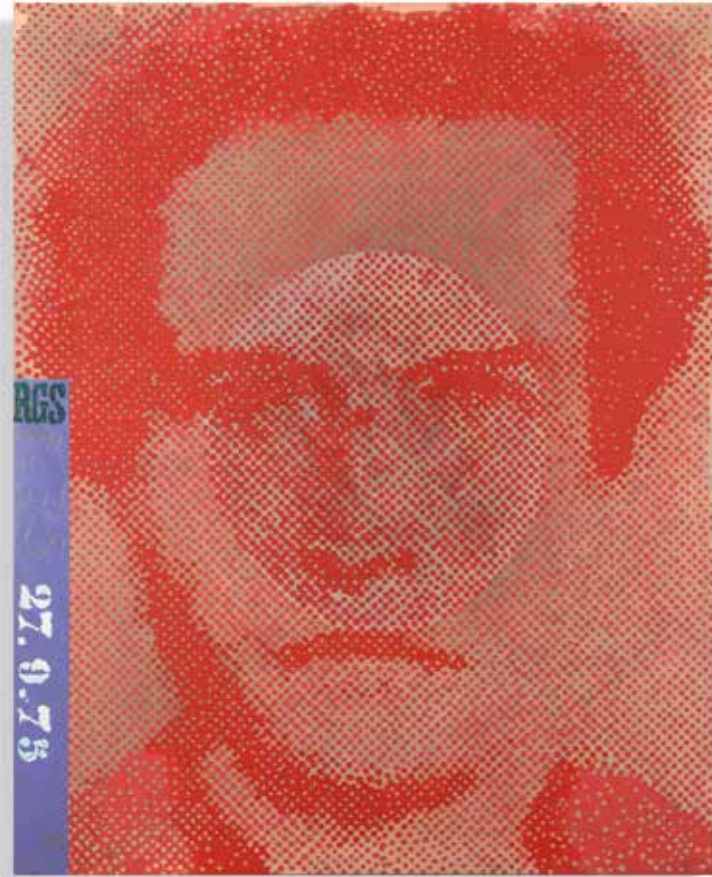


Deriva mediterrània ▽ 2016
275 x 300 cm ◀ Acrílic i oli s. llenç



▾ Detall Deriva mediterrània







La fatiga oxidada ▾ 2012 ▸ 200 x 180 cm ◀ Acrílic s. llenç, ferro



Del festin del rey Baltasar ▾ 2016 ▸ 200 x 340 cm ◀ Acrílic i oli s. llenç

▣ Pensaments terrenals del sant ▣ 2009 ▣ 270 x 200 cm ◀ Acrílics. llenç, neó
Col·lecció Ajuntament de Gandia



▣ Sant Buit ▣ 2012 ▣ 270 x 200 cm ◀ Acrílics. llenç, neó

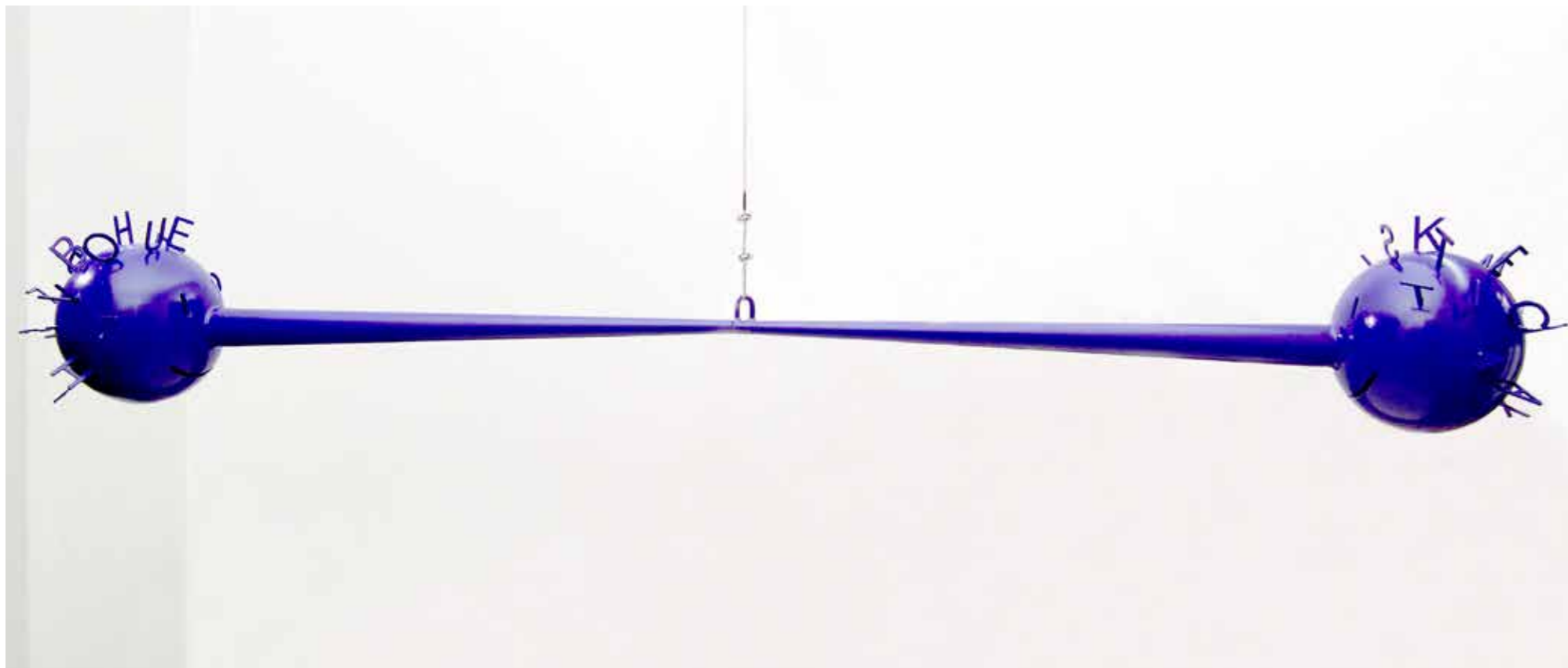
▣ Boca-ou ▣ 2014-16
▣ ø200 cm ◀ Acrílics. llenç



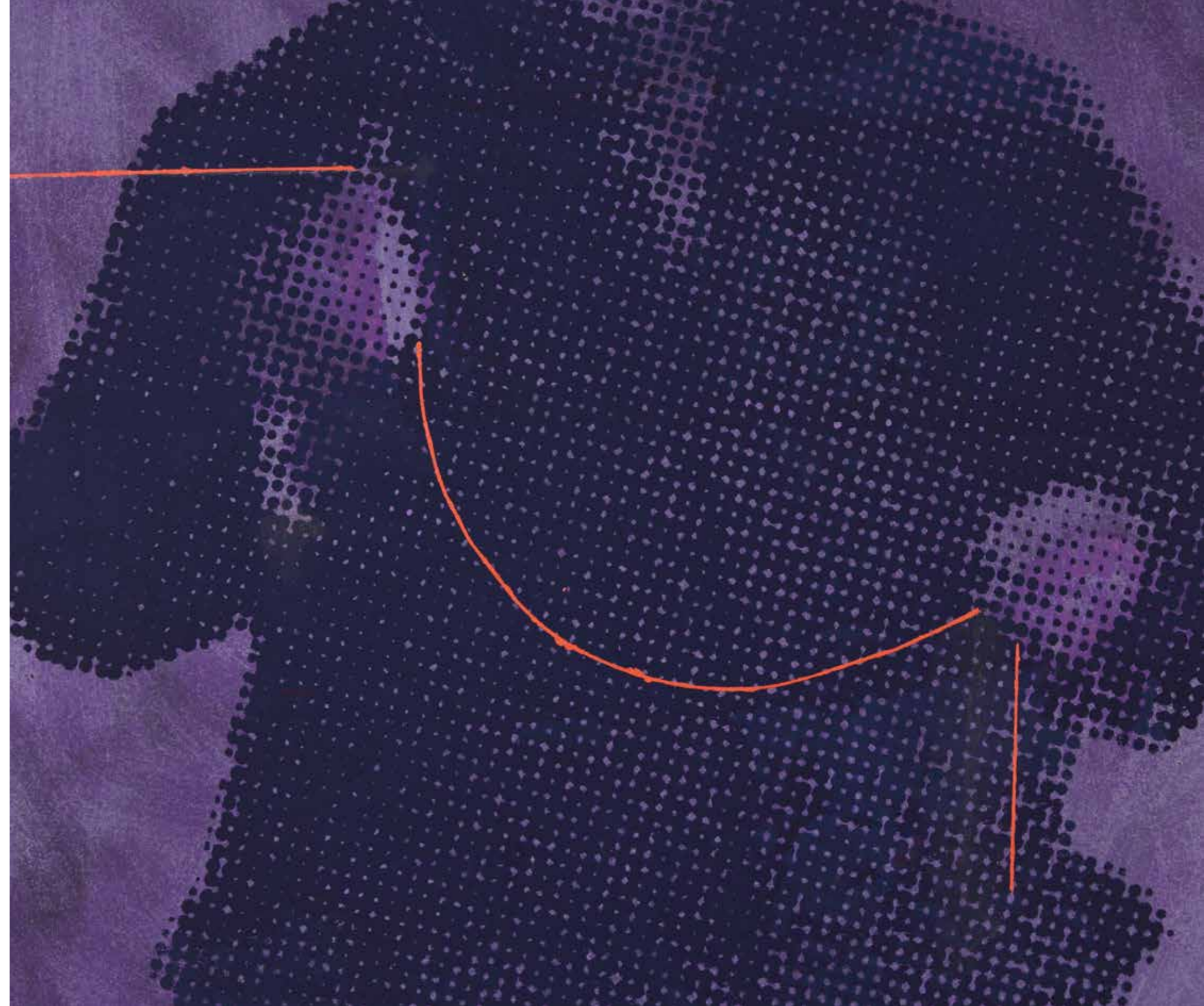
Les emocions - Morat 2016 200 x 340 cm Acrílic i oli s. llenç, fusta



▾ *Detail Les emocions - Morat*



▾ Est-Oest ▾ 2006 ▸ 245 x 325 cm ◀ Ferro pintat





▶ Del costat d'allà ▼ 2015
▶ 190 x 40 cm ◀ Acrílic s. llenç i fusta



▶ Cendres d'Àfrica ▼ 2012
▶ 203 x 235 cm ◀ Acrílic s. llenç,
bambú, cordill, materials diversos

LABORATORI

Aquesta secció reuneix obres realitzades sota el tema general de la mostra **No ficció** però destacant-ne aspectes més oberts del seu procés. No és un espai dedicat exclusivament a l'experimentació en sentit estricte. No són exercicis formalistes. Els treballs ací presents tracten de descriure una significació precisa. Són un simulacre d'una experiència. Algunes obres procedeixen de la sèrie "Pintat i expandit", que, de manera esquemàtica, es poden definir com l'extensió física d'allò que s'ha pintat en la superfície del quadre, una prolongació que, a vegades, uneix el concepte a la fisicitat d'objectes o materials fora dels límits del quadre.

D'altra banda, el temps és el subjecte principal que acull les diferents visions en forma d'almanac autovivencial, així com també en les lletres de cançons i poemes seleccionats, musicals i interpretats per col·laboradors amics. Fons musical que compon relats quotidians de formulació poètica, en una extensió, aquesta vegada sonora, en què la paraula i la veu són incorporades a l'experiència plàstica ▶



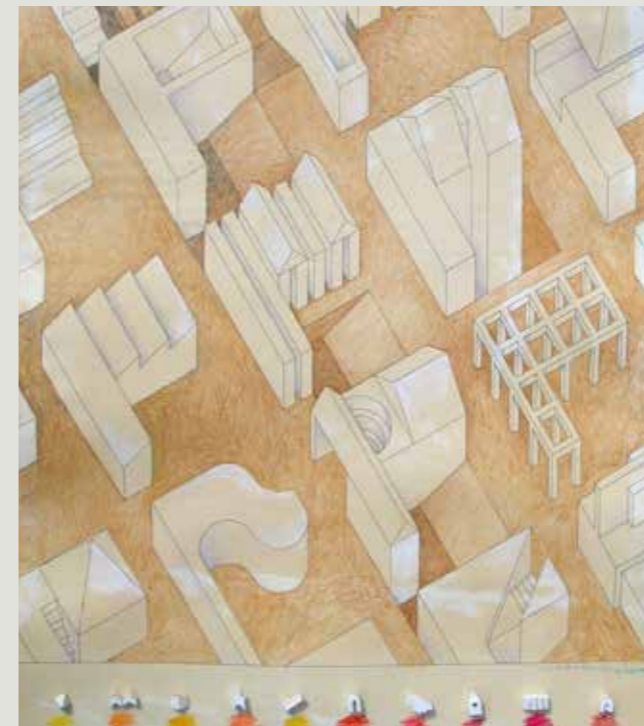
Retrat d'Artur Heras ▶ 2016



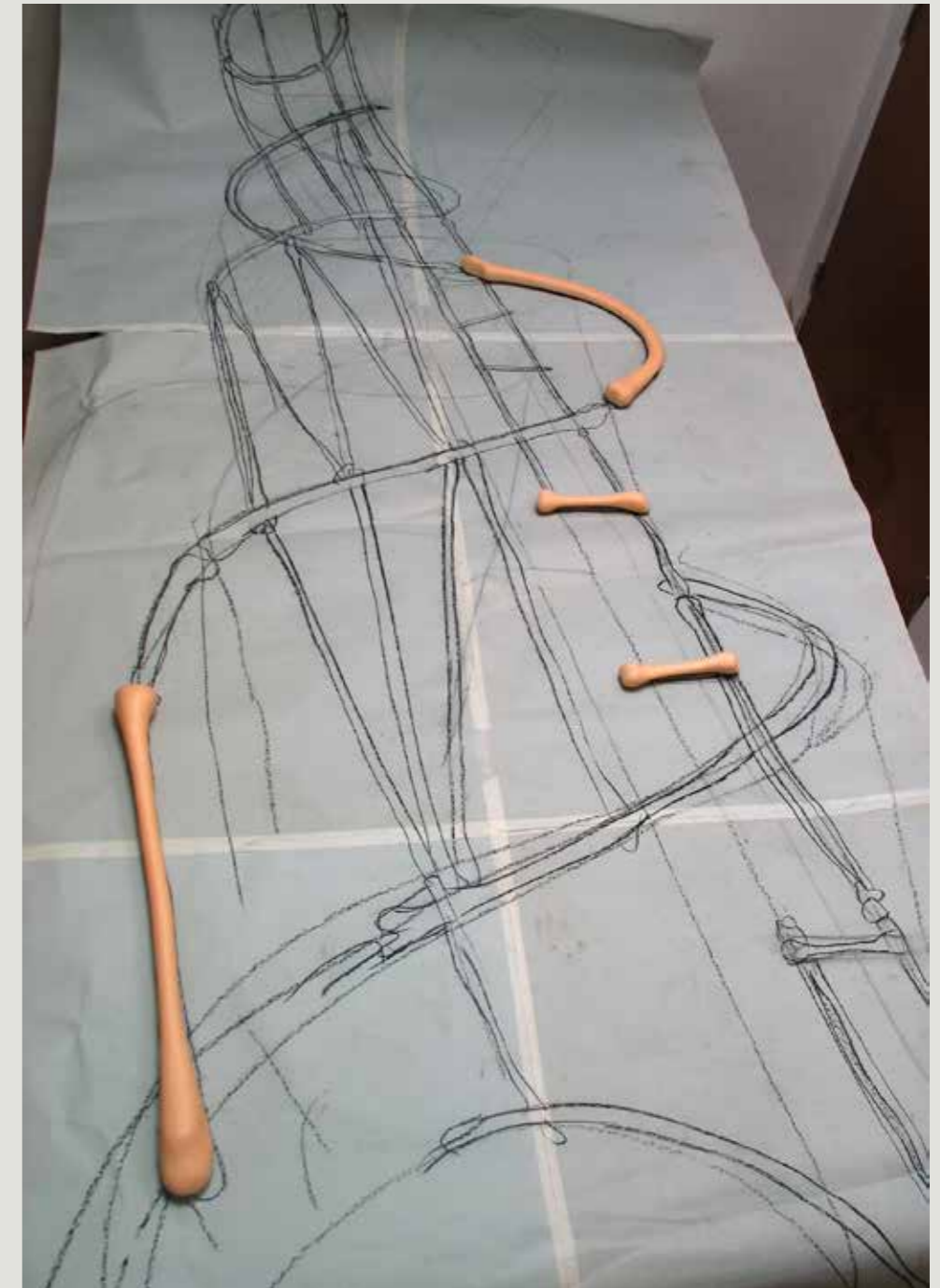
25+ ▶ 1999 ▶ 75 x 50 cm ◀ Mixta s. paper
Col·lecció Martínez Guerricabeitia, Universitat de València



Nexus ▶ 2004 ▶ 45,5 x 32 cm ◀ Mixta s. llenç, fusta, plom



Bandera-ciutat ▶ 1980 ▶ 75 x 50 cm ◀ Llàpis i guix s. paper



Ossari monument Tatlin ▶ 2016 ▶ Mesures variables

365 + 1

L'any aplegat ací és, en certa manera, perpetu, perquè disposa per a cada dia d'una fulla individualitzada, en la qual figura el mes, però no el dia de la setmana; d'aquesta manera podem utilitzar-lo una i altra vegada. És una concentració de dies, conseqüència d'una tria aleatòria. Com casar l'espontaneïtat amb el pas del temps i la seua mesura? La memòria pot ser l'instrument per determinar-ho. Hi ha dades concretes, carregades de significació col·lectiva, però el pas de cada dia està obert a vivències personals i aquestes són una bona manera de donar significat i contingut al nostre temps.

Els dibuixos que l'il·lustren provenen d'èpoques molt dispars i distanciades. Són una recopilació que pretén una aproximació des de l'espontaneïtat d'allò vivencial.

És una col·lecció de memòria gràfica similar a una autobiografia acompanyada de les paraules d'autors, els llibres dels quals van per casa. Hi ha, en la selecció dels fragments de textos, la intenció de destacar, en uns, la mirada plàstica o latent en el relat; en altres les atmosferes pròximes o les veus veïnals. Un esbós per a una xicoteta antologia de recorregut existencial, una manera de significar que els dies van passant en silenci però no callats ▶



▼ Portada i fulles 365+1 dia ▼
2016 ▶ 14 x 9 cm ◀ Offset



01
gener



02
gener



15
febrer



16
febrer



17
febrer



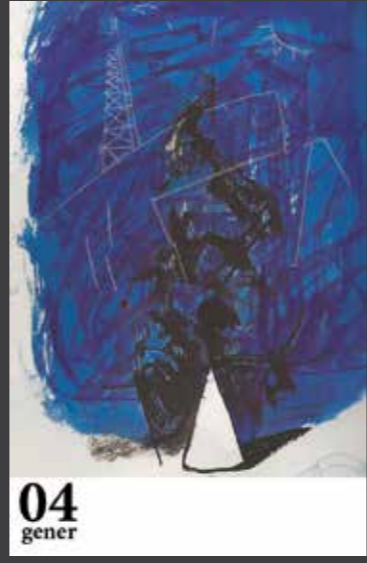
18
febrer



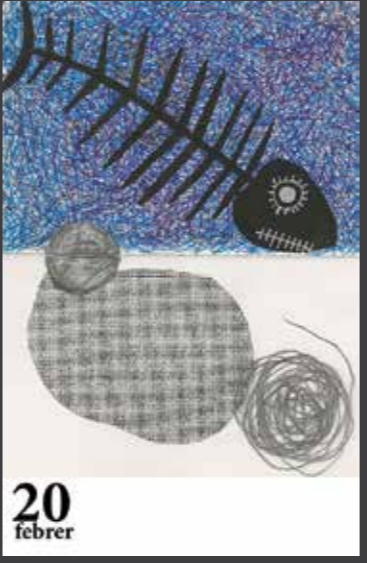
19
febrer



03
gener



04
gener



20
febrer



21
febrer



22
febrer



23
febrer



24
febrer



05
gener



06
gener



25
febrer



26
febrer



27
febrer



28
febrer



29
febrer



**BIOGRAFIA I
EXPOSICIONS**

ARTUR HERAS

Naix a Xàtiva el 12 abril de 1945. Estudis a l'Institut Josep de Ribera, de Xàtiva i al Lluís Vives de València; els de BBAA a San Carles.

En 1964 obté el premi en el V Saló Internacional de Març, amb una pintura que la crítica va assenyalar com una de les primeres manifestacions en la renovació del llenguatge plàstic, conegudes com a Nou Realisme i Pop-art. La seua obra ha sigut exposada en nombroses ciutats: Madrid, Sevilla, Saragossa, Barcelona, Santander, Palma de Mallorca, així com Paris, Mèxic D.F., Munich, Buenos Aires i Belgrad. Destaquen les que amb el títol de *Bandera, bandera* va mostrar la Fundació Joan Miró de Barcelona en 1980 o l'antològica, que en 1995, va exhibir el IVAM de València. Daniel Giralt-Miracle, al catàleg *A-C* diu: "...crec que finalment ha arribat a una poètica de la realitat, que destil·la els camins seguits per l'art contemporani en les últimes dècades, en un joc estilístic subtil que respira crítica i escepticisme sense abandonar la ironia, que treballa amb una entenedora multiplicitat de signes i símbols i amb una capacitat de construir, manipular i contextualitzar l'objecte artístic fent que predomine l'art sobre la retòrica i l'esteticisme".

Les seues escultures de gran format, per a espais públics, estan situades en El Jardí del Túria, així com en l'estació del metro Facultats, ambdues en la ciutat de València. La titulada *Tombatossals* a Castelló, limitant la Universitat Jaume I.

El Ministeri d'Educació i Cultura li va concedir el premi al millor llibre - *Ronda dels veïns de l'ermita* - editat en 1985 i el de Cultura francès li va nomenar Chevalier des Arts et des Lettres en 1997.



EXPOSICIONS INDIVIDUALS

■ catàleg

- 2016
No Ficció ■ Centre Cultural La Nau, Universitat de València
- 2015
Plà(s)tiques i Emocions galería Cànem, Castelló
- 2014
Espills, parany i banderes Museu d'Art de Sabadell
Quadern d'invocacions ■ Espai d'art Arpella, Muro (Alacant)
- 2013
A cent metres del centre del món ■ Fundació Chirivella Soriano. València
- Pintat i Expandit* Espai Alfaro Hofmann, Godella, València
- 2011
Yo ví indisponerse al poeta mientras cantaba sus canciones Museo de Arte. Drobeta-Turnu-Severin, Rumania
- 2010
Manifest Galeria I Leonarte, València
- 2009
Boca de Paraules Galeria Quatre, València
- 2008
Artur Heras ■ àcentmètresducentredomonde Centre d'Art Contemporani Perpignan.
Passatges 07-08 ■ Casa de Cultura de Villena; Casa de Cultura de l'Alcudia; Casa de Cultura, Port de Sagunt; Sala d'exposicions Coll Alas, Gandia; Palau dels Barons de Santa Bàrbara, Ontinyent; Casa de Cultura, El Campello; Centre Cultural d'Almussafes.
- 2006
Passatges – De la torre de Tatlin a lavorare stanca de Pavese. ■ Galeria paz Y comedias, València
- 2005
L'évidence éternelle ■ Àcentmètresducentredumonde, Perpinyà
- L'etern combat* Galerie Serge Laurent, Paris
- 2004
(A—C) ■ Àmbit galeria d'art, Barcelona
- 2003
The Yugoslav depresión Galeria I Leonarte, València

2002
Cop de daus ■ L'Estació Centre d'Art, Dénia, Alacant

2001
Sine die, Galeria I Leonarte, València /
Hotel Ambos Mundos ■ Sala Carlos III, Universidad Pública de Navarra, Pamplona.
 Premio Túrria d'Arts Plàstiques.

2000
Despulses, Fundació Bancaja, València / Sala Sant Miquel, Fundació Caixa-Castelló ■

Quadern de les hores ■, Sala Quatre cantons, Vil·lafamés

1999
 Galeria Cànem, Castelló / Galeria i Leonarte, València

1998
Continuum ■ Casa de Cultura, Alzira, Centro La Asunción de Albacete, Centro Cultural de Requena, Universidad Popular de Almansa

1995
Boix, Heras, Armengol ■ Centre Julio González, IVAM, València

100 cartells, Galeria La Gallera, València ■ / **Quadern de tardor**, Casa Cultura, Bellreguard **La suerte rápida**, Espai Lucas, València ■. Instalación de la escultura **Pinocho Veritas**, estación Metro Facultats, València

1994
100 Carteles ■ Galeria Casa del Poeta, Méjico D.F.

1993
Quadern de dibuix ■ Galeria Arte Xerea, València
 Premi Alfons Roig

1992
El camino del arte, ■ Sala Parpalló, València

1991
 Galeria Art-sud, Fira Interarte, València. / Instalación de la escultura **Taulatetombat**. Jardines del Turia, València

1989
 Galeria Arte Xerea, València ■

1985
 Ilustra y edita el libro de Alfons Roig **Ronda dels veïns de l'ermita**, que es premiado con el mejor diseño de libros por el Ministerio de Cultura y Educación.

1981
 Escola taller d'art, Reus ■

1980
Bandera, bandera ■ Fundació Joan Miró Barcelona.
 Cercle Xativenc, Xàtiva / Galeria Cànem, Castelló.
 Dirige la Sala Parpalló de la Diputació de València, desde su fundación en enero del 1980 hasta el 1995.

1979
Bandera, bandera ■ Galeria Temps, València

1978
 Primeros libros ilustrados en España en las editoriales Lu-

men de Barcelona y Lóquez de Salamanca, y reediciones en Casterman, París.
 Galeria 3 i 5, Girona

1977
 Sala Pelaires, Palma de Mallorca ■ / Galeria Atenas, Zaragoza ■ / Galeria Adrià, Barcelona

1976
 Galerie Kerlikovsky, Munic
 Publica el primero de una serie de libros ilustrados en Insel Verlag, Frankfurt/Main

1975
 Galeria Arrabal, Callosa d'En Sarrià / Galeria Montgó, Dénia / Galeria Val i 30, València

1974
 Galeria Adrià, Barcelona ■ / Galeria Cànem, Castelló / Galeria Esti-arte, Madrid

1973
 Galeria Carl van der Voort, Eivissa / Galeria Vandrés, Madrid ■ / Galeria Esti-arte, Madrid / Sala Pelaires, Palma de Mallorca / Galeria Atenas, Zaragoza / Galeria Arrabal, Callosa d'En Sarrià

1972
 Sur Galeria de Arte, Santander / Salom Galeria d'Art, València ■ / Galeria Adrià, Barcelona ■ Col·legi Oficial d'Arquitectes de València i Múrcia, València

1971
 Primera exposició de esculturas en la Galeria Carl van der Voort, Eivissa

Galeria Amadís, Madrid ■ / Galeria Arrabal, Callosa d'En Sarrià / Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya i Balears, Barcelona ■

1970
 Galería Juana de Aizpuru, Sevilla

1969
 Galeria Val i 30 ■ València

1967
 Cercle Ebusus, Eivissa / Caja de Ahorros del Sureste, Benidorm

1966
 Galeria Val i 30 ■ València / Galeria Bique ■ Madrid

1965
 Sala Mateu ■ València

1964
 Radio Nacional de España, València / Colegio Mayor "Alameda", València / Sala Martínez Medina, València ■



Exposició A. Heras ACMCM Perpinyà 2008

EXPOSICIONS COL·LECTIVES (Sel·lecció)

2016
Colección Martínez Guerricabeitia ■ Fundación Bancaja, València

2015
Colectivos valencianos 1964/1975 IVAM
Present Continu Sala S. Miguel Fundación Caja Castellón
Books that built democracy University of Harvard ,

2014
Artveuivot Museu d'Història de Catalunya, Barcelona.
Patrimonio artístico de la Diputación de València MUVIM València,
Qui té por del roig? Tecla Sala, Hospitalet de Llobregat
25 setembre.

2013
Imaginaris de la Resistencia Museo Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile
Estudios de Arte ■ Fundación Bancaja, València

2012
El gesto y la ironía Paraninfo Universidad de Zaragoza

2011
Obras maestras de la Pintura en la colección del IVAM ■ IVAM, València.

2009
Avec SEXE ou pas ■ àcentmètresducentredomonde Centre d'Art Contemporani Perpignan, **El Pop Art en la colección del IVAM**. MAC Santiago de Chile.

2008
Valencia in Posters ■ Museo del cartel Wilanów, Varsovia.

2007
China Internacional Exposition gallery 07, ■ Pekín
El Pop-Art en la col·lecció de l'IVAM ■ IVAM València.

2006
Collection–Collective àcentmètresducentredumonde, Perpinya.
L'art assequible: homenatge a Picasso ■ Sala Martínez Guerricabeitia, Universitat de València **50 años de arte moderno español**. **Colección Tous-Godía** ■ Centro de Exposiciones Ibercaja. Zaragoza

2005
Contextos ■ Colección Martínez Guerricabeitia. Universitat de València **Comisión Cívica para la recuperación de la memoria histórica**. Colegio de Arquitectos de Alicante.

2004
Los años jóvenes ■ Atarazanas de València

2003
Pintar palabras Instituto Cervantes, Berlín ■ Lonja del pescado, Alicante.
Instituto Cervantes, Nueva York.
La ciudad collage ■ Ciudadela, Pamplona
Homenatge a A. Tàpies ■ La Nau, Universitat de València.

Crímenes ejemplares, Museo J. L. Cuevas, Mèxic DF. **Latí Poster Bienal 2003**, Helsinki.

2002
Crímenes perfectos de Max Aub, Museo de la Estampa, Mèxico

Encuentros de escultura, Kikinda
La Colección del IVAM ■ Centro Julio González

2000
La memòria que ens uneix ■ Museo de la Universitat de Alicante. / ARCO, Galería i Leonarte, Madrid. / **¿Quién dijo no? Imágenes del arte pop español** ■ Pabellón de Mixtos de la Ciudadela, Pamplona
Colección De Pictura, Pintura Española 1950- 2000, Sala de Armas, Ciudadela, Pamplona. ■

1999
Colección Martínez Guerricabeitia ■ Universitat de València / **Pintura valenciana del siglo XX**, Fundación Bancaja, València. ■ / **Desde Sala Mateu**, Les dreçanes, València. ■ /

1998
Hiroshima, Museo de Bellas Artes, València / **Fax Art Show**, Instituto Central de las Artes, Berjing (China). / **Il Trienal de arte gráfico** ■ Palacio Revillagijedo, Gijón / **Solidaris amb Sierra Leona**, Galería Viciana, València.

1997
Art per al cor, Sala de exposiciones del BBV, Barcelona ■ / **9 gravadors interpreten Ausiàs March**, Fundació Bancaixa, València (itinerante), Castelló ■ / **Pop y Nueva Figuración en la colección del IVAM**, VI Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Guadalajara, Méjico / **Helsingin Julistebiennale 97**, Helsinki, Finlandia ■ / **Animalada**, La Gallera, València ■ **Artistas españoles en la colección de la Fundació Miró**, Fundació Pilar i Joan Miró, Palma de Mallorca ■

1995
15/41 Centre Cultural de la Beneficència, València ■ / **Concurso de murales y esculturas del metro de València**. Edifici del Rellotge, Port de València / **Informalismo y Nuevo Realismo en la colección del IVAM**, Museo nacional de Bellas Artes, Buenos Aires ■ / **Trienal de arte gráfico**, Palacio Revillagijedo, Gijón ■ / **Mediterrani**, Casal Sollerich, Palma de Mallorca ■

1994
Un segle de pintura valenciana, IVAM Centre Julio González, València ■ / Museo de Antropología, Madrid

1992
Il Bienal Internacional del Cartel ■ Museo J.L. Cuevas, México

1990
Colección del Museo de la Resistencia Salvador Allende, Santiago de Chile ■

1989
Internationale Buchkunsthausstellung, Leipzig

1988
Alfons Roig i els seus amics, Sala Parpalló - Palacio de los Scala, València ■

750 aniversari de la conquesta de València, Pabellón de la Plaza del Ayuntamiento, València ■

1987
Homenaje a las víctimas del franquismo, Centro Cultural de la Villa de Madrid –La Lonja, València– Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla ■

1983
Colección pictórica del Ayuntamiento de València, Salas del Museo Municipal de València ■

1982
New Painting from València, Spanish National Tourist Office, Nova York ■

30 Künstler aus València, Haus der Kunst, Magúncia ■
Libros de artistas, Biblioteca Nacional, Madrid.

1981
30 artistes valencians, Sales d'Exposicions de l'Ajuntament de València ■

Arte en el País Valenciano, Centro Cultural de la Villa de Madrid ■

1980
El retrat, Sala Parpalló, València ■

1978
Convivencias, Museo Vostell, Malpartida (Cáceres) / **Colección Museo de la Resistencia Salvador Allende**, La Lonja, València

Miró'85, Palau Sollerich, Palma de Mallorca ■

1977
Setmanes catalanes, Kunsthalle, Berlín ■

1976
Fundació Miró, Barcelona / **Gràfica**, Museu d'Art Contemporani, Eivissa / **Art actual del País Valencià**, Morella (Castellón) / Galerie Wolfgang Gurlitt, Munic / **Els altres 75 anys de pintura valenciana**, Galeria Temps –Galeria Punto–Galeria Val i 30, València– Caja de Ahorros de Alicante / **Diari Avui**. Fundació Joan Miró, Barcelona.

1975
A los 50 años del surrealismo, Galería Juana de Aizpuru, Sevilla / Sala Pelaires, Palma de Mallorca / **Man'75**, Barcelona / **Art'75**, Internationale Kunstmesse, Basilea / **Nowa Grafika Hiszpanska**, Museo Nacional de Wroclaw (Polònia)

1974
Realitat, Col·legi d'Aparelladors, Barcelona ■ / **Art Espagnol d'aujourd'hui**, Musée des Beaux Arts, Brusel·les ■ / **Spanische Kunst Heute**, Haus der Kunst, Munich ■

1973
Homenatge a Joan Miró, Col·legi d'Arquitectes de Barcelona i Palma de Mallorca / **Man'73**, Barcelona / **Homenatge a Foix**, Galeria Matisse, Barcelona / Museu de l'Empordà, Figueres / **Miró'80**, Palma de Mallorca / **Pintura española contemporánea**, Lunds Konsthalle, Lunds (Suecia) ■

1972
Ibizagràfic 72, Eivissa / **Travaux d'aujourd'hui**, Palais Galliera, París ■ / **Homenaje a Marcel Duchamp**, Galería Juana de Aizpuru, Sevilla / **Art'72**, Internationale Kunstmesse, Basilea / **Sobre el barroco**, Galería Juana de Aizpuru, Sevilla / **Man'72**, Barcelona ■ / **Arte actual valenciano**, Museo Arte Contemporáneo, Sevilla ■

1971
Gráfica española actual, Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla
La Paloma, Galería Vandrés, Madrid ■ **VII Biennale de París**, Parc de Vincennes, París ■

1970
6 from Spain, Croosman Gallery, University of Whitewater, Wisconsin / **VII Salón Nacional de Pintura**, Múrcia / **IV Bienal d'Eivissa**

1969
Concursos Nacionales Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.

1967
Universiade, Tokio **Realitat**, Col·legi d'Arquitectes de Barcelona, Galería Barandiarán, San Sebastián.

1966
Il Biennial Internacional d'Eivissa / **284 dies d'art a València**, Sala Mateu, València / **Pintura i escultura valenciana**, Col·legi d'Arquitectes de València

1964
IV Saló Internacional de Març, València.

COL·LECCIONS I COLECCIONES

Museo de la Ciudad, València.
Fondos de la Diputació de València.
Ateneo Mercantil, València.
Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.
Museo Nacional *Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid.
IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno, València.
Museo de la Solidaridad *Salvador Allende*, Santiago de Chile.
Museo d'Art Moderne, Wroclaw, Polonia.
Kunsthalle, Lund, Suède.
Museo d'Art Contemporain d'Elx.
Museo d'Art Contemporain d'Eivissa.
Fundació *Bancaixa*, València.
Fundació *Pilar i Joan Miró*, Palma de Mallorca.
Museo de Vilafamés.
Fondos de la Universiad de Veracruz, Xalapa, México
Fondos de Arte Contemporáneo Univ. Polit. de València.
Colección *Martínez Guerricabeitia*, Universitat de València.
Colección Universidad Pública de Navarra, Pamplona.
Colección Caixa d'Estalvis del Mediterrani, Alacant.
Colección *àcentmètresdumonde*, Perpignan.
Colección La Caixa, Barcelona.
Museo Municipal de Arte, Valdepeñas.
Colección Mariano Yera, Madrid.

An aerial photograph of a forest, showing a dense canopy of trees. The colors are a mix of dark green, brown, and grey, suggesting a mix of tree species and possibly some bare ground or dead trees. The overall texture is very busy and detailed.

TRADUCCIONS

PROLOGUE

Recteur de l'Université de València
Esteban Morcillo

Vice-recteur de Culture et Egalité
Antonio Ariño

L'expansion des pratiques artistiques depuis l'époque des avant-gardes historiques a tracé un chemin qui nous éclaire pour comprendre l'aspect interdisciplinaire de l'art et de la culture contemporains. L'exemple de ces premiers pionniers qui cherchèrent l'inspiration dans le monde changeant qui les entourait a altéré définitivement la hiérarchie esthétique en incorporant le mouvement, la parole et le corps dans leurs manifestations, et cela a généré une continuité fructueuse dans l'art de l'après-guerre qui effaça, à son tour, la frontière entre l'art et la vie. Et c'est dans ce courant de perpétuelle remise en question sur le rôle et la fonction de l'art que nous sommes parvenus à l'ère digitale actuelle, dans laquelle le débat se concentre sur l'élaboration, la signification et la distribution des images à notre portée.

Et dans ce panorama complexe et accéléré, la proposition esthétique d'Artur Heras est d'une audace et d'une force remarquables par l'envergure des stimulations et des registres. Sa voix a été et continue à être l'une des plus singulières de la scène créative européenne des dernières décennies, et contribue d'une manière fondamentale à la modernité dans les arts plastiques de l'État espagnol grâce au dialogue constant qu'il a entretenu avec l'histoire de l'art. Son renouvellement formel des années soixante, associé à d'autres noms clés dans le développement de la plastique valencienne, rassemblés dans le mouvement « crónica de la realidad », nous a ouvert les yeux sur un monde pluriel et divers, au-delà des frontières rigides qui délimitaient l'expression artistique.

Depuis lors et jusqu'à aujourd'hui, Heras a emprunté des multiples chemins où il s'est toujours montré audacieux et vaillant dans l'exploration des traits essentiels du fait artistique. C'est ainsi que son œuvre se déploie dans diverses disciplines comme il sied aux esprits indomptés qui ne cessent de prospecter dans les multiples aspects de l'expérience humaine.

Durant tous ces années il a su maintenir son propre style dans lequel les langages figuratifs s'enrichissent de textures et d'éléments matériels. Dans son approche particulière du Pop Art, il a intégré des objets d'origine néo-dadaïste et des graphismes qui prennent une nouvelle signification en étant décontextualisés et utilisés pour leur pouvoir évocateur face à une réalité multiple. Les possibilités sémantiques des objets choisis se trouvent renforcées par l'ironie et la représentation critique de la fiction qui définit le fait de la création plastique. Son univers thématique joue avec une connaissance du pouvoir manipulateur des images, qu'il incorpore à son travail expérimental dans une subtile recreation du pouvoir métaphorique de certains signes et éléments de la culture et de la société, dépouillés de ce qui est le plus anecdotique pour renforcer d'autres composants plus essentiels et formels.

Le travail d'Artur Heras a acquis dans les dernières années une dimension épique face aux événements tragiques que nous vivons, et sa capacité de convoquer les thèmes les plus actuels nous oblige à réfléchir à l'importance de la création dans la société du spectacle qui engloutit et adultère tout, pour tenter de découvrir le pouvoir révélateur des images qui illuminent la réalité.



► Marcador ◀ 2012 ▶ 200 x 165 cm ◀ Acrílic s. llenç

PRÓLOGO

Rector de la Universitat de València
Esteban Morcillo

Vicerector de Cultura i Igualtat
Antonio Ariño

La expansión de las prácticas artísticas desde la época de las vanguardias históricas ha marcado un camino clarificador para entender el aspecto interdisciplinar del arte y la cultura contemporáneos. El ejemplo de aquellos primeros pioneros que buscaron su inspiración en el mundo cambiante que los rodeaba alteró definitivamente la jerarquía estética incorporando el movimiento, la palabra y el cuerpo en sus manifestaciones, y tuvo una fructífera continuidad en el arte de la postguerra que borró a su vez la frontera entre arte y vida. Y en esta corriente de cuestionamiento perpetuo sobre el papel y la función del arte hemos llegado a nuestra era digital, en que la discusión se centra en la elaboración, significado y distribución de las imágenes a nuestro alcance.

Y en todo este panorama complejo y acelerado, la propuesta artística de Artur Heras es de una audacia y contundencia que destaca por la magnitud de estímulos y registros. Su voz fue y continúa siendo una de las más singulares del panorama creativo europeo de las últimas décadas, contribuyendo de manera fundamental a la modernidad en las artes plásticas del Estado español gracias al diálogo constante que ha mantenido con la historia del arte. Con su renovación formal de los años sesenta, junto a otros nombres claves en el desarrollo de la plástica valenciana agrupados en aquel movimiento de "crónica de la realidad", nos abrió los ojos a un mundo plural y diverso, más allá de las rígidas fronteras que acotaban la expresión artística.

Desde entonces Heras ha transitado múltiples caminos en los que siempre se ha mostrado arriesgado y valiente para explorar los rasgos esenciales del hecho artístico. Así, su obra se manifiesta en diversas disciplinas como corresponde a espíritus indómitos que no dejan de investigar en las múltiples vertientes de la experiencia humana.

Durante todos estos años ha sabido mantener un estilo propio donde los lenguajes figurativos se enriquecen con texturas y elementos matéricos. En su peculiar aproximación al pop incorporó objetos de raíz neodadaísta y grafismos que adoptan una nueva significación al ser descontextualizados y utilizados por su poder de evocación ante una realidad múltiple. Las posibilidades semánticas de los objetos escogidos se ven reforzadas por la ironía y la representación crítica de la ficción que define el hecho de la creación plástica. Su universo temático juega con un conocimiento del poder manipulador de las imágenes, que incorpora a su trabajo experimental en una sutil recreación del poder metafórico de determinados signos y elementos de la cultura y sociedad, desnudados de lo más anecdótico para potenciar otros componentes más esenciales y formales.

El trabajo de Artur Heras ha adquirido en los últimos años una dimensión épica ante los hechos trágicos que estamos viviendo, y su capacidad de convocar los temas más actuales nos ha de hacer reflexionar sobre la importancia de la creación en la sociedad del espectáculo que todo lo engulle y lo adultera para intentar adivinar el poder revelador de las imágenes que iluminan la realidad.

ARTUR HERAS: LORSQUE LA RÉBELLION EST UNE FÊTE

Manuel Vicent

A Valencia, a perduré, même au cours de la période franquiste, une stase d'anticléricalisme, héritage immergé légué par Blasco Ibanez, mais, paradoxalement, dans la période la plus noire du franquisme, ce furent deux membres du clergé, Alfons Roig et Josep Espasa, qui offriront un horizon progressiste à un groupe d'intellectuels et d'artistes, qui en ces temps de répression fourbissaient leurs premières armes. Josep Espasa était recteur du collège Santo Tomas de Villanueva et donnait des cours de religion à la faculté de Lettres et Philosophie de la rue de la Nave. La religion était une matière sans grande importance, mais cet ecclésiastique antidogmatique proposait une explication du mystère de la foi, non pas au travers des textes de l'histoire sacrée mais plutôt en se référant à l'expérience des grands écrivains contemporains. Dans les salles de la faculté, dans les années cinquante, résonnèrent pour la première fois les noms d'Albert Camus, de Graham Greene, Jean-Paul Sartre, Aldous Huxley, Gide ou Bernanos. Lorsqu'il fut exclu de l'enseignement pour ses idées trop avancées, le prêtre Espasa se retira dans sa maison natale de la Pedrera à Denia où il accueillit Vicent Ventura, sujet de représailles à cause de l'affaire du Complot de Munich. Dans cette maison entourée d'amandiers, de vigne et d'orangers, passèrent de nombreux artistes et intellectuels valenciens dont, en premier lieu, Joan Fuster.

Quant à Alfons Roig, professeur à l'école des Beaux-Arts San Carlos de Valencia, il développa une activité de même intention auprès des artistes plasticiens. Tous les jeunes peintres valenciens d'alors, qui connaîtraient plus tard la renommée, tels que Sempere, Hernandez Monpo, Rafael Armengol, Joaquín Michavila, Manolo Boix, ceux de l'Equipo Realidad, Solbes et Valdés de l'Equipo Cronica, Cillero, Artur Heras, Andreu Alfaro, Miquel Navarro, entre autres, qui passèrent ensuite par la salle Parpallo, dont Heras fut le fondateur et le premier directeur, bénéficièrent, directement ou indirectement, d'un certain éclairage grâce à l'attitude, plus esthétique que spirituelle, de cet ecclésiastique. Artur Heras lui doit d'avoir été le personnage principal de la restauration de l'ermitage de la Consolación de Llutxent, dans la vallée d'Albaida, qui se transforma en fête pop.

En 1969, l'ermitage était devenu propriété d'Alfons Roig qui entreprit de réparer les outrages causés par la guerre et par les séquelles de l'abandon. En 1981, un groupe d'artistes mit la main à la pâte et Artur Heras se chargea de restaurer la coupole de la chapelle. Sur un échafaudage, couché sur le dos, à l'instar de Michelange dans la chapelle Sixtine, Artur Heras commença à imprimer son tempérament ironique au milieu de ce vol d'anges musiciens qui habitaient dans ces nuages. Etant donné qu'Alfons Roig lui avait donné la permission de jouer, Heras pensa que ce serait bien de réaliser son autoportrait avec les lettres de l'alphabet et les premiers nombres sortant de sa bouche afin d'apprendre à lire et à compter aux anges ; et pourquoi pas faire sauter le chapeau de Charlot avec un ressort parmi les notes de jazz, croches et double croches qui iraient se déverser dans un panier rempli d'œufs et d'ail tendre. Au cours de la



Volta de l'ermita de Llutxent, 1772

ARTUR HERAS: CUANDO LA REBELDÍA ES UNA FIESTA

Manuel Vicent

En Valencia siempre ha perdurado, incluso en pleno franquismo, un legado de anticlericalismo, herencia sumergida que dejó Blasco Ibáñez, pero paradójicamente en la época más oscura de la dictadura franquista fueron dos clérigos, Alfons Roig y Josep Espasa, los que abrieron un horizonte progresista a un grupo de intelectuales y artistas que en esa época de represión estaban desarrollando sus primeras armas. Josep Espasa era rector del colegio Santo Tomás de Villanueva y daba clases de religión en la facultad de Filosofía y Letras de la calle de la Nave. La religión era una asignatura maría sin relevancia, pero este canónigo antidogmático trataba de explicar el misterio de la fe no con los textos de la historia sagrada, sino a través de la experiencia de grandes escritores contemporáneos. En el aula de la facultad en los años cincuenta sonaron por primera vez los nombres de Albert Camus, Graham Green, Jean Paul Sartre, Aldous Huxley, André Gide, Georges Bernanos. Cuando fue expulsado de la enseñanza por sus ideas demasiado avanzadas, el canónigo Espasa se retiró a su casa natal de la Pedrera en Denia y allí tuvo refugiado a Vicent Ventura, represaliado por el llamado Contubernio de Munich y por aquella casa entre almendros, viñedo y naranjos pasaron muchos artistas e intelectuales valencianos, con Joan Fuster en cabeza.

Una labor semejante desarrolló el clérigo Alfons Roig, profesor de la escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, entre los artistas plásticos. Todos los jóvenes pintores valencianos de entonces que luego alcanzaron renombre (Sempere, Hernández Mompó, Rafael Armengol, Joaquín Michavila, Manolo Boix, los del Equipo Realidad, Solbes y Valdés del Equipo Crónica, Cillero, Artur Heras, Andreu Alfaro, Miquel Navarro, entre otros, que luego pasaron por la sala Parpallo, de la que Heras fue fundador y primer director) recibieron directa o indirectamente alguna luz a través de la actitud, más estética que espiritual, de este clérigo. Artur Heras le debe el haber sido protagonista de la fiesta pop en que se convirtió la restauración de la ermita de la Consolación de Llutxent, en la Vall d'Albaida.

En el año 1969 la ermita había pasado a ser propiedad de Alfons Roig, quien se dispuso a reparar los estragos que en ella causó la guerra acrecentados todavía más por las secuelas del abandono. En 1981 un grupo de artistas se puso manos a la obra y Artur Heras se encargó de restaurar la cúpula de la capilla. Sobre un andamio boca arriba, en plan Miguel Ángel en la capilla Sixtina, Artur Heras comenzó a inscribir su temperamento irónico en medio de aquel revuelo de ángeles músicos que habitaban aquellas nubes. Puesto que Alfons Roig le había permitido jugar, Heras pensó que no estaría mal realizar su propio autorretrato con las letras del alfabeto y los primeros números emanando de su boca para que los ángeles aprendieran a leer y a contar; también podría hacer saltar con un muelle el bombín de Charlot entre notas de jazz, fusas y semifusas, que fueran a verterse en una cesta llena de huevos y ajos tiernos. Durante la guerra civil un anarquista había destrozado la cabeza

guerre civile, un anarchiste avait démolí la tête de l'un des anges d'un coup de feu et désormais, l'artiste l'avait changé en chasseur romantique qui tirait un nuage d'étoiles rouges vers le paradis. C'était plus qu'un jeu. Il s'agissait de perturber l'ordre céleste pour élever la spontanéité, l'effronterie et la liberté méditerranéenne au rang d'esthétique. Il y a bien dans le cloître du monastère de Silos, un chat revêtu des ornements sacerdotaux en train de célébrer la messe où même certains chapiteaux d'église dignes de la plus moderne des dépravations.

A cette époque, Artur Heras, qui se déplaçait, très à l'aise, dans le domaine de l'esprit provocateur, avait déjà donné à son travail une dimension de fête dadaïste. Depuis les années soixante, le pop art n'acceptait rien qui ne soit amusant, intelligent, irritant, décapant, risqué et frivole à la fois. L'émotion esthétique avait été remplacée par la surprise et l'humour, par les sourires et les larmes de l'esprit. Habité par l'esprit du « non », qui rend libre, Artur Heras a utilisé l'imagination comme une arme contre les principes établis. L'art ne sert à rien s'il ne sert pas à démolir les faux dieux, à démasquer les tyrans, à aller au-delà des idéologies pour comprendre l'époque dans laquelle on vit. Dompteur de la technique dans la plastique et des matériaux de sculpture, sous toutes leurs formes, cet artiste savait que, par la suite, le regard complice du spectateur était une composante essentielle de l'œuvre et il fit en sorte de la rechercher à tout prix pour la faire sienne.

Quoi qu'il en soit, malgré toutes les aberrations créées sous l'inspiration de la queue du diable, la peinture continue à être une façon de recréer le monde par le biais de formes et de couleurs sans abandonner la plastique qui est son langage propre. Ce qui est admirable chez Artur Heras c'est qu'il est capable de déranger l'ordre, de réaliser un pamphlet antifranquiste, de se lancer dans une satire violente à l'humour décapant, d'être non formaliste, abstrait, surréaliste ou conceptuel, mais toujours en réalisant et marquant son travail de son empreinte digitale reconnaissable entre toutes : son propre langage. Tout d'abord, on apprend à peindre, après, on peut être révolutionnaire. Entre le constructivisme du russe Tatlin, pure élucubration d'une géométrie mentale, les métaphores poétiques de Magritte, les affiches militantes de Renau, et l'urinoir de Duchamp, qui fait du regard du spectateur, de l'art, la figuration d'Artur Heras se permet le luxe d'élargir le jeu jusqu'à de surprenants extrêmes. Il bombarde la tour de Babel de Tatlin avec des avions en papier, il réduit les idéaux du règne de Dieu à un paquet de cigarettes de la marque « Ideales » que l'on fumait en des temps moins fastes, la victoire de Samothrace peut se retrouver oxydée ou ensanglantée et ses séries Banderas-banderas lui permettent de démystifier les symboles et les frontières. Les métaphores d'Heras rendent tout possible, toucher la lune avec les pieds depuis son lit ou transformer un coca-cola en cocktail Molotov. Toujours subtil, jamais détonant, bridant la grossièreté ou la démesure méditerranéenne. En fin de compte, sa peinture est en accord avec l'esquisse de sa personne, réservé, séducteur, élégant, anticonformiste, qui connaît la façon de tenir en main, de la bonne manière, le cahier de dessin, le pinceau ou un gin-tonic, à partir du moment où il s'agit de la même fête.



Bandera 1978 28 x 31 cm Marbre

Recuerdo de España 1973 150 x 170 cm Acrílico s. Ilienç Col·lecció Mariano Yera, Madrid



Bandera-pota 1979 68 x 52 x 20 cm Pell, ferro

Ideales 1990 100 x 127 x 26,5 cm Ferro



de uno de aquellos ángeles con un escopetazo y ahora el artista lo había sustituido por la figura de un cazador romántico que disparaba una nube de estrellas rojas hacia la gloria. Era más que un juego. Se trataba de subvertir el orden celestial para elevar la espontaneidad, el desgarro y la libertad mediterránea a categoría estética. Después de todo en el claustro del monasterio de Silos hay un gato revestido con ornamentos sagrados celebrando misa y algunos capiteles románicos de las iglesias constituyen verdaderas orgías a la altura de la más moderna depravación.

En ese tiempo Artur Heras, que se movía a sus anchas en el campo del ingenio provocativo, ya había convertido su trabajo en una fiesta dadaísta. Desde los años sesenta el pop art no admitía como válido nada que no fuera divertido, inteligente, airado, disolvente, comprometido y frívolo a la vez. La emoción estética había sido sustituida por la sorpresa y el humor, por las sonrisas y lágrimas del cerebro. Poseído por el espíritu del no, que es lo que te hace libre, Artur Heras ha usado la imaginación como arma contra los principios establecidos. El arte no es nada si no sirve para derrocar a los falsos dioses, desenmascarar a los tiranos, ir más allá de las ideologías para entender el tiempo en que uno vive. Dominador de la técnica en la plástica y en los materiales de escultura, bajo todas sus formas, este artista sabía que en adelante la mirada cómplice del espectador era un componente esencial de la obra y buscarla a toda costa para hacer la suya fue el trabajo.

No obstante, pese a todos los engendros creados bajo la inspiración del rabo del diablo, la pintura sigue siendo una forma de recrear el mundo a través de las formas y los colores sin abandonar la plástica, que es el lenguaje propio. Lo que uno admira en Artur Heras es que puede subvertir el orden, realizar un panfleto antifranquista, lanzar una sátira violenta llena de humor disolvente, ser informalista, abstracto, surrealista o conceptual, pero siempre ejecuta su trabajo con una huella digital reconocible, su propio lenguaje. Primero se aprende a pintar, después se puede ser revolucionario. Entre el constructivismo del ruso Tatlin, pura elucubración de una geometría mental, las metáforas poéticas de Magritte, el cartelismo militante de Renau, y el urinario de Marcel Duchamp, que traslada el arte a la mirada del espectador, la figuration de Artur Heras se permite el lujo de alargar el juego hasta extremos sorprendentes. La torre de Babel de Tatlin la bombardea con aviones de papel, los ideales del imperio hacia Dios los reduce a un paquete de cigarrillos de esa marca que se fumaba en tiempos del hambre, la Victoria de Samotracia puede estar oxidada o ensangrentada y su serie "Bandera-bandera" le sirve para desmitificar símbolos y fronteras. Las metáforas de Heras lo hacen todo posible: tocar la luna con el pie desde la cama o convertir una Coca-cola en un cóctel Molotov. Siempre sutil, nunca detonante, poniéndole bridas a la procacidad o desmesura mediterránea. Después de todo su pintura se corresponde al diseño de su persona, contenido, seductor, elegante, inconformista, que sabe la manera de tener en la mano, como corresponde, el cuaderno de dibujo, el pincel o el gin tonic, siempre que se trate de la misma fiesta.

ARTUR HERAS DANS LA NON FICTION : LES ÉMOTIONS EXPANSÉES

Josep Salvador

« Why did the chicken cross the road? » Albert Camus asks you in a dimly lit bar. You pause and then stammer, « To get to the other side? » « No. » he responds. « Because life is meaningless, so there's no reason no to. »

« Pourquoi le poulet a traversé la route ? te demande Albert Camus sous la lumière tamisée du bar. Tu réfléchis puis réponds par une autre question : « Pour aller de l'autre côté ? » « Non. » répond-t-il. « Parce que la vie est si absurde qu'il n'y a aucune raison de ne pas le faire. »

(Village Voice, 26 mars 2016)

1.

Quand Artur Heras entreprit son périple dans le monde de la peinture, il existait une lassitude, en grande partie justifiée, envers les valeurs plastiques de l'expressionnisme abstrait et de l'informalisme européen qui s'étaient convertis en un geste vide et rhétorique. De nouveaux styles et attitudes étaient en train de se développer à partir du questionnement d'artistes plus jeunes qui, dans la décennie des années soixante, se consacraient à la défense d'un vocabulaire plus critique aussi bien dans la forme que dans le contenu. Ce positionnement impliqua, en ce qui concerne le travail d'Heras, l'éloignement et le questionnement à l'égard des préceptes académiques de la création picturale et l'incorporation de tout un catalogue de ressources expressives qui canalisèrent idées et concepts définissant les transformations culturelles, sociales et politiques qui étaient en train de se produire.

Le cinéma, la performance, la vidéo, la réappropriation du rôle stimulant des avant-gardes artistiques des premières décennies du siècle dernier, la photographie et la publicité mettaient à la portée des esprits les plus sensibles de magnifiques outils pour refléter la multiplicité et la diversité de l'existence humaine. Dans le domaine des arts visuels, l'influence de tous ces facteurs déclencha un changement aux conséquences passionnantes, avec la découverte de nouveaux horizons, aussi bien pour l'artiste que pour son public. Durant la décennie des années soixante-dix, l'homme débarqua sur la Lune, la super technologie fournit de nouvelles réalités grâce aux transmissions en couleur et à la prolifération d'images en séries. Cette fascination pour les avancées et les développements technologiques, nous la retrouvons dans le germe de la configuration de l'art cinématique et de l'utilisation de la vidéo.

Le système d'incorporation de toutes ces avancées à la création artistique fut l'un des moteurs les plus inspirants dans les pratiques expressives qui se succèdent l'une après l'autre à ce moment-là. Ces influences externes favorisèrent le dépassement des tendances introverties et endogamiques des générations précédentes. Le monde de la publicité capte désormais notre attention par le biais des supports urbains, des écrans de télévision et des suppléments en couleurs de la presse écrite. Les artistes réagissent et se lancent dans l'exploitation de ces nouvelles possibilités qu'ils mettront au service de leurs stratégies de dénonciation et, dans certains cas, de promotion.

Une autre composante de cette sphère de développement artistique est la mercantilisation de la culture dans ce processus vers la surconsommation. Le prestige du collectionnisme artistique s'ajoute au rôle de la diplomatie culturelle et à son effet propagandiste à l'échelle internationale. Il y eut une réaction de mécontentement utilisant des tactiques anti-mercantilistes, réactualisant l'héritage de Duchamp et des dadaïstes, qui eurent une influence sur la fonction de l'art. La fameuse mort de la peinture, toutefois, n'a finalement pas eu lieu, en partie grâce à la capacité d'adaptation qu'elle démontra, même si, à l'instar de la sculpture, elle dut partager son trône avec d'autres manifestations créatrices.

La conséquence de ce changement des sensibilités engendra trois tendances picturales de grande importance conceptuelle qui tracèrent des trajets parallèles et qui, parfois même, parvinrent à s'entrecroiser. En premier lieu, on trouve un souci relatif à la matière même de l'art et à la charge émotionnelle de la peinture, se définissant comme entité autonome avec ses systèmes de règles, ses valeurs chromatiques et de gamme. Dans ce groupe, nous pourrions mentionner l'effort titanique d'auteurs comme Mark Rothko, Barnett Newman, Morris Louis, Kenneth Noland et Frank Stella, entre autres.

En second lieu, apparaît le bloc des artistes qui perçurent le potentiel que représentait la manipulation de l'abondance figurative pour rendre la peinture vivante et participative, en établissant des ponts entre la réalité et la création. Ils s'approprièrent les ressources de la photographie et de la communication graphique, en altérant les canaux établis par les nouveaux systèmes de persuasion. La liste des auteurs qui s'impliquèrent dans le renouvellement du rôle des images comprend des noms aussi remarquables que ceux de Jasper Jones, Robert Rauschenberg et Andy Warhol.

Le troisième courant proposait de transcender les limites matérielles de la peinture : la technique se mettait au service d'une idée. Dans ce domaine, nous nous focaliserions plus sur l'Europe et le rôle fondamental que jouèrent Yves Klein et Piero Manzoni qui, dès la fin des années cinquante, menèrent une série d'actions pour changer le cours des événements artistiques, qui virent le jour dans le contexte international, liés à

ARTUR HERAS EN LA NO FICCIÓN: LAS EMOCIONES EXPANDIDAS

Josep Salvador

“Why did the chicken cross the road?”, Albert Camus asks you in a dimly lit bar. You pause and then stammer, “To get to the other side?” “No,” he responds. “Because life is meaningless, so there's no reason not to.”

“¿Por qué cruzó el pollo la carretera?, te pregunta Albert Camus bajo la luz tenue del bar. Te quedas pensando y respondes con otra interrogación: “¿Para ir al otro lado?”. “No”, responde. “Porque la vida es tan absurda que no hay razón para no hacerlo”.

(Village Voice, 26 de marzo de 2016)

1.

Cuando Artur Heras inicia su travesía por el mundo de la pintura había un cansancio, en gran medida justificado, hacia los valores plásticos del expresionismo abstracto y del informalismo europeo, que se habían convertido en un gesto vacío y retórico. Nuevas actitudes y estilos estaban desarrollándose a partir de las inquietudes de los artistas más jóvenes que en la década de los años sesenta se volcaban en la defensa de un vocabulario más crítico tanto en la forma como en el contenido. Este posicionamiento supuso en el caso del trabajo de Heras el alejamiento y cuestionamiento de los preceptos académicos de la creación pictórica y la incorporación de todo un elenco de recursos expresivos que canalizaban ideas y conceptos que definían las transformaciones culturales, sociales y políticas que estaban produciéndose.

El cine, la *performance*, el vídeo, la reapropiación del papel revulsivo de las vanguardias artísticas de las primeras décadas del siglo pasado, la fotografía y la publicidad ponían al alcance de los espíritus más sensibles unas herramientas magníficas para plasmar la multiplicidad y diversidad de la existencia humana. En el campo de las artes visuales la influencia de todos estos factores desencadenó un cambio de consecuencias dramáticas, con el descubrimiento de nuevos horizontes, tanto para el artista como para su audiencia. Durante esta década de los años sesenta el hombre llega a la Luna, la supertecnología plasma nuevas realidades a través de las transmisiones en color y la proliferación de imágenes seriadas. Esta fascinación por los avances y los desarrollos tecnológicos la encontramos en el germen de la configuración del arte cinético y del uso del vídeo.

El sistema de incorporar todos estos avances a la creación artística fue uno de los motores más inspiradores en las prácticas expresivas que se suceden en este momento. Estas influencias externas ayudaron a superar las tendencias ensimismadas y endogámicas de las generaciones anteriores. El mundo de la publicidad sale a captar nuestra atención desde sus soportes urbanos, las pantallas televisivas y los suplementos coloreados de la prensa impresa. Los artistas reaccionan y se lanzan a explotar estas nuevas posibilidades, que pondrán al servicio de sus estrategias de denuncia y promocionales en algunos de los casos.

Otro componente de este escenario de desarrollo artístico es la mercantilización de la cultura en este proceso hacia el consumismo. El prestigio del coleccionismo artístico se alía con el papel de la diplomacia cultural y su efecto propagandístico a nivel internacional. Hubo una reacción de descontento que empleó tácticas antimercantilistas que actualizaban la herencia duchampiana y de los dadaístas, incidiendo en la función del arte. La famosa muerte de la pintura, sin embargo, no llegaría a producirse, en parte por la capacidad de adaptación que demostró, aunque como le pasó a la escultura, tuviera que compartir su trono con otras manifestaciones creativas.

La consecuencia de este cambio de sensibilidades produjo tres tendencias pictóricas de gran calado conceptual que marcaron rumbos paralelos aunque a veces llegaron a entrecruzarse. En primer lugar, una preocupación por la propia materia del arte y la carga emocional de la pintura, definido como un ente autónomo con su sistema de reglas y sus valores cromáticos y de escala. En este grupo encontraríamos el esfuerzo titánico de autores como Mark Rothko, Barnett Newman, Morris Louis, Kenneth Noland y Frank Stella, entre otros.

En segundo lugar, aparece el bloque de artistas que percibieron el potencial que suponía la manipulación del caudal figurativo para hacer de la pintura algo vivo y participativo, estableciendo puentes entre la realidad y la creación. Incorporarían recursos de la fotografía y de la comunicación gráfica, alterando los canales establecidos por los nuevos sistemas de persuasión. La nómina de autores que se implicaron en esta renovación del papel de las imágenes incluye nombres tan destacados como los de Jasper Johns, Robert Rauschenberg y Andy Warhol. La tercera corriente planteaba trascender los límites materiales de la pintura: la técnica se ponía al servicio de una idea. Aquí nos centraríamos más en Europa y en el papel fundamental que jugaron Yves Klein y Piero Manzoni, que ya a finales de la década de los cincuenta encabezaron una serie de intentos por cambiar el curso de los acontecimientos artísticos que emergieron en el contexto internacional vinculados a proclamas vanguardistas. Estas tendencias anticonvencionales se reflejan perfectamente en las palabras del mismo Manzoni: “Los cambios no son suficientes: la transformación tiene que ser total”. Lo importante es reconocer la energía que subyace en el gesto artístico. En todas estas

des proclamations avant-gardistes. Ces tendances anti-conventionnelles sont parfaitement reflétées dans les mots de Manzoni lui-même : « Les changements ne sont pas suffisants : la transformation doit être totale ». Ce qui est important, c'est de reconnaître l'énergie sous-jacente du geste artistique. De toutes ces affirmations et proclamations émergent des valeurs spirituelles et des préoccupations morales, l'ambition d'exprimer l'immense aventure de l'existence, piégée entre la tragédie et le sublime, transformée en une oasis d'intelligence et de sensibilité. La peinture réunira les pensées les plus pures et l'œuvre plastique dessinera un paysage émotionnel aux innombrables possibilités, un panorama de notre condition humaine, en abandonnant les formes dogmatiques, académiques ou à connotation mystique.

L'espace et le temps représenté s'ouvrent à de nouvelles narrations qui invitent à une vision posée et analytique qui tiendra compte des nouvelles avancées de la technologie. Les images doivent être assimilées, digérées et déchiffrées. Chaque œuvre irradie du sens issu des éléments les plus cachés aussi bien que de l'efficacité de ses prototypes. La solution consiste en réduire et renouveler. L'option sera d'élaborer des collages de la vie, des inventaires personnels et collectifs, en combinant des images et des ressources plastiques et en rompant le caractère bidimensionnel traditionnel de la peinture grâce à l'incorporation d'objets tridimensionnels qui suggèrent de nouvelles possibilités expressives, en laissant le hasard et les faits du quotidien occuper leur place. Le désenchantement face à un art corseté et isolé des processus historiques est sous-jacent dans ces propositions.

Les artistes font constamment appel à l'intelligence et à la conscience du spectateur pour qu'il entre dans le jeu émotionnel qu'on lui offre. S'il accepte, il traversera les différentes couches de la réalité qui se succèdent irrémédiablement et qui jalonnent le cours de l'art. L'alternative consiste en l'expansion des moyens, formes et lieux, en impliquant le public dans la configuration de ces nouvelles réalités temporelles, spatiales et matérielles. La pensée spéculative sera la clé de ce retour à un certain humanisme d'origine européenne. La finalité ultime est de rompre les moules et de libérer l'imagination et la créativité de chacun de nous, dans la ligne pronostiquée par le dadaïsme. Cette volonté antiautoritaire gommara les barrières artificielles entre les différents arts et défendra la théorie selon laquelle la vie et l'art sont une réalité unique. L'emphase de toute activité artistique doit résider dans sa fonction de véhicule de démocratisation de la sensibilité moderne et dans sa force pour secouer l'ordre établi.

2.

Les situations culturelles et artistiques espagnoles subirent un certain processus de normalisation qui ouvrit l'horizon à de nouvelles pratiques

expressives plus proches des propositions visuelles qui surgirent dans le panorama international. Le progrès économique et social exigeait et justifiait le contact avec l'extérieur et présageait de la survie du régime franquiste. Toutefois, ce rapprochement avec des pays où la liberté n'était pas sans arrêt menacée finirait par provoquer le déclin du système autarcique par l'introduction de nouvelles formes de pensée qui rendirent insoutenable la dictature.

Ce bouillon de culture, comme cela se produit en de nombreuses périodes de notre histoire, n'affecterait pas toute la société de la même façon. En même temps que ce processus de maturation perdurèrent des éléments inertiels et enracinés dans la tradition. Ce mécontentement politique, aux intensités différentes, trouva un allié important dans le monde culturel et artistique qui sapa le squelette idéologique et propagandiste du régime. En ces temps de résistance et de déplacement des forces, nous trouvons cinq grands fronts d'opposition au régime qui ont été signalés par l'historien J.P. Fussi.^[1] Tout d'abord, les grèves et conflits dans le monde du travail où le mouvement ouvrier a eu le premier rôle ; ensuite, la mobilisation universitaire croissante, produit de l'accès des classes moyennes à l'enseignement supérieur et du déclin du syndicalisme étudiant officiel au profit de groupes antifranquistes ; en troisième lieu, la fin de l'appui sans faille de la part de l'Eglise sous l'influence du nouvel esprit que préconisait le Concile Vatican II ; en quatrième lieu, la réapparition des nationalismes et enfin, l'activité des partis politiques clandestins qui, à compter de l'accord de Munich de 1962, établirent un front commun.

Toute cette activité d'opposition se nourrit du climat de dissidence intellectuelle de plus en plus important et visible. A cette époque, se dessine, comme le souligne Jordi Gràcia, une cartographie culturelle différente « de la pépinière des années cinquante et de la clandestinité harcelée des années quarante ».^[2] L'apparition de revues de réflexion et de culture, comme la *Revista de Occidente*, la *Serra d'Or* et *Triunfo*, jouera un rôle essentiel. L'analyse marxiste commence à se répandre au travers des traductions de Gramsci, Lukacs ou de l'école de Francfort, alors que la littérature étrangère se diffuse grâce aux éditions de poche comme celles proposées par Alianza Editorial, Ariel et Bruguera.

C'est donc ainsi que se fera jour une modernité plus libre qui misera sur l'expérimentation et le renouvellement. Comme nous l'avons précisé plus haut, il peut s'avérer que cette résistance, forgée au cours des années soixante-dix, ait été minoritaire mais son rôle est primordial dans ce processus de changement. Le monde de l'art participe de ce climat d'opposition croissante. Si, dans les années cinquante, se produisit une alliance entre les secteurs les plus ouverts du franquisme et les héritiers de l'art d'avant-guerre qui donna

^[1] Juan Pablo Fussi. Franco: autoritarismo y poder personal. Barcelona: Círculo de Lectores, 1986.

^[2] Jordi Gràcia Garcia; Miguel Ángel Ruiz Carnicer. La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana. Madrid: Síntesis, 2001.

afirmaciones y proclamas emergen valores espirituales y preocupaciones morales, la ambición por plasmar la enorme aventura de la existencia, atrapada entre la tragedia y lo sublime, convertida en un oasis de inteligencia y sensibilidad. La pintura convocará los pensamientos más puros y la obra plástica dibujará un paisaje emocional lleno de posibilidades, una panorámica de nuestra condición humana, abandonando las formas dogmáticas y académicas y con connotaciones místicas.

El espacio y el tiempo representados se abren a nuevas narrativas que invitan a una visión pausada y analítica, que tendrá en cuenta los nuevos avances de la tecnología. Las imágenes tienen que ser asimiladas, digeridas y descifradas. Cada obra irradia sentido desde los elementos más escondidos y desde la eficacia de sus prototipos. La clave consiste en reducir y renovar. La opción será elaborar *collages* de la vida, inventarios personales y colectivos, combinando imágenes y recursos plásticos, rompiendo la bidimensionalidad tradicional de la pintura con la incorporación de objetos tridimensionales que evocan nuevas posibilidades expresivas, dejando que el azar y los hechos cotidianos ocupen su lugar. Subyace en estas propuestas el desencanto ante un arte encorsetado y aislado de los procesos históricos.

Los artistas apelan constantemente a la inteligencia y la conciencia del espectador para que entre en el juego emocional que se le ofrece. Si acepta, atravesará las diferentes capas de la realidad que se van sucediendo de manera inapelable y que marcan el rumbo del arte. La alternativa es la expansión de medios, formas y escenarios, implicando al público en la configuración de esas nuevas realidades temporales, espaciales y materiales. El pensamiento especulativo será la llave de esta vuelta a un determinado humanismo de raíz europea. La finalidad última es romper moldes y liberar la imaginación y la creatividad en cada uno de nosotros, en la línea que el dadaísmo ya había anunciado. Esta voluntad antiautoritaria borrarà las barreras artificiales entre las distintas artes y defenderá que vida y arte son una única realidad. El énfasis de toda actividad artística debe radicar en su función de vehículo democratizador de la sensibilidad moderna y su fuerza para remover el orden establecido.

2.

La situación cultural y artística españolas experimentaron un relativo proceso de normalización que abrió el horizonte a nuevas prácticas expresivas más cercanas a las propuestas visuales que irrumpieron en el panorama internacional. El progreso económico y social exigía y justificaba el contacto con el exterior y auguraba la supervivencia del régimen franquista. Sin embargo, esta aproximación a países donde la libertad no estaba continuamente amenazada acabaría provocando el declive del sistema autárquico al introducir nuevas formas de pensamiento que hicieron insostenible la dictadura.

Este caldo de cultivo, como sucede en tantos períodos de nuestra historia, no afectaría por igual a toda la sociedad y junto a este proceso de maduración se mantuvieron elementos inerciales y arraigados a la tradición. Este descontento político con diferentes intensidades tuvo un aliado importante en el mundo cultural y artístico, que socavó el esqueleto ideológico y propagandístico del régimen. En esta época de resistencia y desplazamiento de fuerzas encontramos cinco grandes frentes de oposición al régimen que han sido señalados por el historiador J. P. Fussi.^[1] En primer lugar, las huelgas y conflictos laborales protagonizados por el movimiento obrero; a continuación, la creciente movilización universitaria producto del acceso de las clases medias a la educación superior y del declive del sindicato estudiantil oficial en favor de grupos antifranquistas; en tercer lugar, la ruptura del apoyo unánime por parte de la Iglesia bajo la influencia del nuevo espíritu que propugnaba el Concilio Vaticano II; en cuarto lugar, el resurgir de los nacionalismos y, por último, la actividad de los partidos políticos clandestinos que a partir del acuerdo de Múnich de 1962 inician un frente común.

Toda esta actividad opositora se alimenta de un clima de disidencia intelectual cada vez más rico y visible. En estos años se dibuja, como subraya Jordi Gràcia, una cartografía cultural distinta “del semillero de los años cincuenta y la clandestinidad acosada de los cuarenta”.^[2] La aparición de revistas de pensamiento y cultura como *Revista de Occidente*, *Serra d'Or* y *Triunfo* ejercerá un papel esencial. El análisis marxista empieza a extenderse a través de las traducciones de Gramsci, Lukács o la Escuela de Fráncfort, mientras que la literatura extranjera se difunde gracias a ediciones de bolsillo como las lanzadas por Alianza Editorial, Ariel y Bruguera.

Se abre, así pues, una modernidad más libre que apuesta por la experimentación y la renovación. Como ya antes habíamos mencionado, puede ser que esta resistencia que se fragua en los sesenta fuese minoritaria pero su papel es importante en este proceso de cambio. El mundo del arte participa de este clima de creciente oposición. Si en los años cincuenta se produjo una alianza entre los sectores más aperturistas del franquismo y los herederos del arte de preguerra que dio lugar a una progresiva desideologización^[3], en la década siguiente esta alianza se empieza a resquebrajar y la postura de la neutralidad ideológica del arte resulta cada vez más injustificable.^[4]

Como resultado de esta evolución, gran parte de las discusiones estéticas del período giran en torno a qué tipo de lenguaje y estrategias comunicativas podían resultar más eficaces para expresar el rechazo

^[1] Juan Pablo Fussi. Franco: autoritarismo y poder personal. Barcelona: Círculo de Lectores, 1986.

^[2] Jordi Gràcia Garcia; Miguel Ángel Ruiz Carnicer. La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana. Madrid: Síntesis, 2001.

^[3] Juan Ángel López. "La renovación artística española de fines de los cuarenta bajo el signo del absolutismo plástico", en Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil. Madrid: Fundación Caja Madrid, 1999, pág. 133.

^[4] Jorge Luis Marzo; Patricia Mayayo. Arte en España (1939-2015), ideas, prácticas, políticas. Madrid: Cátedra, 2015.

lieu à une désidéologisation progressive,³ durant la décennie suivante, cette alliance commença à se fissurer et la posture de neutralité idéologique de l'art devient de plus en plus injustifiable.⁴

Conséquence de cette évolution, la plupart des débats esthétiques de l'époque tournent autour de la question de savoir quel type de langage et de stratégies communicatives peuvent se révéler les plus efficaces pour exprimer le rejet de la dictature. La clé du problème est de trouver comment construire une alliance entre art et engagement politique. La production d'œuvres de « thématique d'engagement » se voit renforcée par une stratégie de lutte, moins acceptée par le régime, qui consiste en la publication de manifestes et lettres ouvertes de protestation.

La relative expansion du commerce de galerie en Espagne coïncide avec la crise de l'esthétique informaliste. En 1962, James Rosenquist, Roy Lichtenstein et Andy Warhol réalisent leurs premières expositions individuelles à New York, confirmant ainsi la primauté du pop art sur la scène internationale. Peu à peu, le réalisme se met à jouir d'une importance croissante en offrant une meilleure compréhension de la vie et de l'être humain en tant qu'être social, comme nous le décrit José García Ortega.⁵ Ce progrès relatif aux thèmes artistiques et sociaux aura une énorme répercussion et conserve, aujourd'hui encore, toute sa force et son importance.

L'un des centres fondamentaux de cet élan vers le renouvellement souhaité et le dépassement du goût académique ankylosé des élites dirigeantes fut, sans nul doute, Valencia, comme a pu le démontrer l'exposition récente que l'Institut Valencien d'Art Moderne (IVAM) consacre aux collectifs artistiques apparus dans les années soixante et soixante-dix. Le réalisme critique valencien démontra une enviable vitalité qui eut quelque chose à voir, en partie, avec l'ambiance d'effervescence politique et culturelle que vécut cette capitale et qui put bénéficier d'un climat plus propice à la dissidence culturelle en tenant compte, toutefois, des réserves et précautions intimant de ne faire aucune référence expresse au « caudillo ». Les peintres valenciens subirent aussi l'influence de la nouvelle figuration narrative qui émergea, à cette époque en Europe et, plus particulièrement en France. Ce mouvement, qui atteignit son apogée en pleine résistance au modèle politique impérialiste, aida à réfléchir au rôle de l'image en se basant sur les recherches formelles précédentes du surréalisme, de l'expressionnisme et des différents réalistes. L'univers visuel contemporain se verra rajeuni par la présence croissante de la photographie, du cinéma et de la publicité tout autant que par l'organisation de foires et biennales introduites en Europe par la puissance de l'art anglo-saxon.

3.

Le travail constant d'expérimentation d'Artur Heras a porté la figuration à un de ses sommets les plus consistants. Il a été, et il est toujours, un figuratif de vocation plus que de métier. Son propos a été, et continue à être, de secouer les paramètres de la réalité et de l'art, en ouvrant l'activité créative aux événements de son temps. La réponse de cet artiste aux facteurs externes a toujours eu une charge émotionnelle et lucide, une perception basée sur la connaissance sensible du milieu, loin du sentimentalisme romantique ou de l'irrationnel évasif. Ses propositions contiennent une défense du caractère révélateur et communicatif de l'émotion, au-delà d'une logique réductrice et programmatique : toujours l'image comme symbole ou métaphore. Il s'agit alors de déchiffrer et non de simple effusion lyrique.

Le parcours qu'il nous propose est historique et anthropologique, laissant entrevoir le paradoxe de la figuration, chargé d'intention mais révisable. L'universel qui est issu du particulier, pour que tout possède contenu et consistance. Son engagement est de doter l'œuvre d'indépendance pour que le spectateur prenne conscience de celle-ci sans hiérarchie ni repères. On perçoit dans ses créations les échos du surréalisme, du réalisme social, de l'abstraction, du dadaïsme et de l'expressionnisme qu'il interprète à sa guise pour les mêler à nos vies.

Dans cette période d'unification programmatique, Heras a su évoluer pour nous lancer un défi à chacun de ses nouveaux revirements. Au-delà des formules centrées sur l'abstraction ou l'imitation des possibilités du pop art, il est resté ferme dans la défense du pouvoir de l'image que nous renvoie la réalité escamotée, cette lutte pour la force révélatrice de la forme et de sa symbolique. Dans cet univers complexe, l'art ne peut échapper à ces valeurs contradictoires. C'est dans la décadence maniériste des styles corsetés que l'artiste s'engage à déchiffrer les nouveaux signes de notre temps, comme il le fit déjà à ses débuts en réussissant à découvrir les plus cachées des vérités.

Ses interrogations sont le moteur de toute sa recherche, profonde, sincère, active face à l'inconnu. C'est l'attitude de celui qui sait qu'il a l'infini comme horizon et qui vit chaque jour comme si c'était le dernier. Rien n'est certain, tout doit être mis en question et analysé du point de vue de la perspective plastique, conquérir la raison à partir de la passion. Son œuvre sera donc ce sismographe qui nous tient en alerte et nous permet de nous orienter et nous rencontrer.

a la dictadura. La clave del problema era cómo construir una alianza entre arte y compromiso político. La producción de obras de "temática comprometida" viene reforzada por una estrategia de lucha menos consentida por el régimen, que consiste en la publicación de manifiestos y cartas abiertas de protesta.

La relativa expansión del negocio galerístico en España coincide con la crisis de la estética informalista. En 1962 James Rosenquist, Roy Lichtenstein y Andy Warhol realizan sus primeras exposiciones individuales en Nueva York, confirmando la primacía del pop en la escena internacional. Paulatinamente el realismo adopta un protagonismo creciente y proyecta una mejor comprensión de la vida y del ser humano como ser social, tal como nos lo describe José García Ortega.⁵ Este avance en los temas artísticos y sociales tendrá una enorme repercusión y mantiene hoy en día su vigencia y relevancia.

Uno de los centros fundamentales de este impulso hacia la esperada renovación y superación del anquilosado gusto académico de las élites dirigentes fue, sin duda alguna, Valencia, como se ha podido demostrar en la muestra reciente que el Institut Valencià d'Art Modern dedicó a los colectivos artísticos surgidos en los años sesenta y setenta. El realismo crítico valenciano demostró una envidiable vitalidad que tuvo que ver, en parte, con el ambiente de efervescencia política y cultural que vivió esta capital y que pudo beneficiarse de un clima más propicio para la disidencia cultural, aunque con las debidas reservas y precauciones de no hacer referencia expresa al Caudillo. Los pintores valencianos también recibirán la influencia de la nueva figuration narrativa que surge en estos años en Europa y especialmente en Francia. Este movimiento, que vivió su esplendor en plena resistencia al modelo político imperialista, ayudó a reflexionar sobre el papel de la imagen a partir de las investigaciones formales precedentes del surrealismo, el expresionismo y de los distintos realismos. El universo visual contemporáneo será rejuvenecido por la presencia creciente de la fotografía, el cine y la publicidad y por la celebración de ferias y bienales que introdujeron en Europa la pujanza del arte anglosajón.

3.

El trabajo de experimentación constante de Artur Heras ha situado a la figuration en una de sus cimas más sólidas. Ha sido y es un figurativo vocacional, más que de oficio. Su intención ha sido y continúa siendo agitar los parámetros de la realidad y del arte, abriendo la actividad creativa a los acontecimientos de su época. La respuesta de este artista a los factores externos siempre ha tenido una carga emocional y lúcida, una percepción basada en el conocimiento sensible del entorno, alejada del sentimentalismo romántico o del irracionalismo evasivo. En sus propuestas hay una defensa del carácter revelador y comunicativo de la emoción, más allá de

una lógica reductora y programática: la imagen siempre como símbolo o metáfora. Se trata pues de descifrar y no de la simple efusión lírica.

El recorrido que nos plantea es histórico y antropológico, vislumbrando la paradoja de la figuration, intencionada pero revisable. Lo universal que parte de lo particular, para que todo tenga contenido y consistencia. Su compromiso es dotar a la obra de independencia para que el espectador tome conciencia de ella, sin jerarquías ni marcas. En sus creaciones son reconocibles los ecos del surrealismo, del realismo social, de la abstracción, del dadaísmo y el expresionismo que interpreta a su antojo para que convivamos con ellos.

En este período de unificación programática, Heras ha sabido evolucionar para retarnos en cada nuevo giro. Más allá de fórmulas centradas en la abstracción o en la imitación de los recursos del pop, se ha mantenido firme en la defensa del poder de la imagen que nos devuelve la realidad escamoteada, esa lucha por la fuerza reveladora de la figura y su simbología. En este mundo complejo el arte no puede escapar a estos valores contradictorios. Es en la decadencia manierista de los estilos encorsetados donde el artista se compromete a descifrar los nuevos signos de nuestro tiempo, como ya hiciera en sus inicios al conseguir descubrir las verdades más ocultas.

Su inquietud es el motor de toda su investigación, profunda, sincera, activa ante lo desconocido. Es la actitud del que sabe que tiene el infinito como horizonte y que vive cada día como si fuera el último. Nada es seguro, todo debe ser interrogado y analizado desde la perspectiva plástica, conquistar la razón desde la pasión. Su obra será pues ese sismógrafo que nos mantiene alerta y nos permite orientarnos y encontrarnos.



► Plat barat ◀ 2004

► 30 x 30 cm ◀

Acrílic i oli s. lleng

►³ Juan Ángel López. "La renovación artística española de fines de los cuarenta bajo el signo del absolutismo plástico", en *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 1999, pág. 133.

►⁴ Jorge Luis Marzo; Patricia Mayayo. *Arte en España (1939-2015), ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015.

►⁵ José García Ortega. "Manifiesto del Realismo", reproducido en Noemí de Haro, *Grabadores contra el franquismo*. Madrid: CSIC, 2010.

►³ José García Ortega. "Manifiesto del Realismo", reproducido en Noemí de Haro, *Grabadores contra el franquismo*. Madrid: CSIC, 2010.

ARTUR HERAS, PEINTRE D'IDÉES

Anacleto Ferrer

¿Qué me impide soñar que alguna vez
descifré la sabiduría
y dibujé con aplicada mano los símbolos?

Jorge Luis Borges

J'aspire, dans une tentative irrémédiablement vouée à l'échec, à m'approcher, au moyen du langage, du concept selon lequel la vérité ne peut exister dans l'exécution d'une œuvre qui, en elle-même, lui est étrangère. Le regard précède la parole et, s'il est avéré que nous ne voyons que ce que nous regardons, il n'en est pas moins vrai que nous ne savons que ce que nous nommons. Il s'agit de deux systèmes signifiants asymétriques, celui de l'image et celui de la parole, car si la représentation plastique implique certaines formes de ressemblance, la référence linguistique les exclut. C'est pour cette raison que Francis Bacon était gêné que l'on fasse autre chose de ses tableaux que de les regarder : «la peinture constitue en soi son propre langage, et lorsque nous en parlons, nous en faisons une traduction inférieure».

Comme l'énonce Ortega y Gasset, dans un texte consacré précisément aux commentaires sur la misère et la splendeur de cette tâche impossible qu'est la traduction, dont l'énorme difficulté réside, d'après lui, à essayer de dire dans un langage ce que celui-ci tente avec soin de taire: «le destin –le privilège et l'honneur– de l'homme est de ne jamais atteindre ce qu'il projette et de n'être que pure prétention, patente utopie. Il se dirige toujours vers l'échec, et avant de s'engager dans la lutte, il porte déjà une blessure sur la tempe». J'assume, donc, la certitude fatale de ne pouvoir ce ne soit qu'effleurer, par mes écrits, la constellation complexe de significations qu'Artur Heras propose aux spectateurs dans ses tableaux et dessins, grâce à sa manière si particulière d'agencer formes et couleurs. Ma pénitence est déjà incluse dans le risque que je prends.

On peut dire d'Heras plus ou moins la même chose que Michel Foucault disait de Magritte, que sa rébellion est plus épistémologique que proprement picturale, dirigée non seulement contre la syntaxe des formes, mais plus fondamentalement contre celle des concepts. C'est cela, à mon avis, que sût déceler avec perspicacité Alfons Roig, il y a quarante ans déjà : «La peinture d'Heras place le spectateur dans un état de violence face aux conditions conflictuelles du moment. Les images très fortement réalistes d'Heras n'ont rien à voir avec les images traditionnelles qui se complaisent



La suerte rápida 1995 Espai Lucas, València

100 cartells d'A. H. 1995 La Gallera, València



ARTUR HERAS, PINTOR DE IDEAS

Anacleto Ferrer

¿Qué me impide soñar que alguna vez
descifré la sabiduría
y dibujé con aplicada mano los símbolos?

Jorge Luis Borges

Se me antoja una tentativa destinada casi indefectiblemente al fracaso aproximarme por medio del lenguaje a aquello cuya verdad sólo puede existir en la ejecución de una obra que en sí misma le es ajena. La mirada llega antes que la palabra y, si bien es cierto que sólo vemos aquello que miramos, no lo es menos que sólo sabemos lo que nombramos. Se trata de dos regímenes signícos asimétricos, el de la imagen y el de la palabra, pues mientras la representación plástica implica ciertas formas de semejanza, la referencia lingüística las excluye. Por eso a Francis Bacon le molestaba tanto que con sus cuadros se hiciera otra cosa que mirarlos: «La pintura constituye en sí su propio lenguaje, y cuando hablamos de ella, estamos realizando una traducción inferior», dijo.

Como reconoce Ortega y Gasset en un texto dedicado precisamente a glosar la miseria y el esplendor de esa tarea imposible que es la traducción, cuya enorme dificultad reside, según él, en tratar de decir en un idioma lo que éste tiende con celo a silenciar, «el destino –el privilegio y el honor– del hombre es no lograr nunca lo que se propone y ser pura pretensión, viviente utopía. Parte siempre hacia el fracaso, y antes de entrar en la pelea lleva ya herida la sien». Asumo, pues, la certeza fatal de no poder siquiera rozar con lo que escriba la compleja constelación de significaciones que Artur Heras propone al espectador con sus cuadros y dibujos, gracias a su peculiar manera de modular formas y colores. En el riesgo llevo ya la penitencia.

Y es que de Heras cabe decir más o menos lo mismo que Michel Foucault dijo de René Magritte, que su rebelión es más epistemológica que propiamente pictórica, dirigida no sólo contra la sintaxis de las formas, sino fundamentalmente contra la de los conceptos. Eso es, a mi juicio, lo que supo ver con perspicacia Alfons Roig hace ya cuarenta años: «La pintura de Heras pone al espectador en un estado de violencia antes las condiciones conflictivas del momento. Las imágenes enormemente realistas de Heras no tienen nada que ver con las tradicionales que se complacen en comprobar la identidad objeto-imagen. En las obras de Heras, los ojos, los dedos y el cerebro –es decir, las percepciones y

los conceptos– van disociados. Eso crea una significación compleja y diversa, llena de contrarios, de alteraciones, de dudas y de crítica». La poética de Heras se halla modélicamente condensada en este texto seminal de quien también rechazaba para sí la condición de «crítico». En el sentido enunciado por Roig, y sólo en ese, Artur Heras sería un intelectual orteguiano; alguien que, como explica el filósofo en el artículo citado, «ha sido comisionado para hacer constar en este mundo la paradoja»: «Porque, al cabo, *doxa* significa la opinión pública, y no parece justificado que exista una clase de hombres cuyo oficio específico consiste en opinar si su opinión ha de coincidir con la opinión pública. [...] ¿No parece más verosímil que el intelectual existe para llevar la contraria a la opinión pública, a la *doxa*, descubriendo, sosteniendo frente al lugar común la opinión verdadera, la *paradoxa*?». Recordemos a este respecto que lógicamente la *paradoja* infringe el sentido común, lo desafía, y por eso genera perplejidad en el receptor, pero no conlleva una contradicción, a diferencia del sofisma que sólo es un razonamiento verdadero en apariencia. Mientras el sofisma es trapacero, la paradoja es vivificante.

Las obras de Heras, como las de Marcel Duchamp o las de Magritte, más que un *trompe-l'oeil*, un engaño o ilusión visual surgido de la relación entre representación artística y realidad objetiva, son un *trompe-l'esprit*, un entrecruzamiento de significaciones nacido de la disociación intencional de conceptos y perceptos. Sus cuadros son instrumentos para pensar. Su pincel urde mayores desafíos aún a la inteligencia que al ojo.

EL título con que se presenta la exposición que alberga el edificio histórico de la Universitat de València ya supone una primera provocación: *No Ficción. Obsolescencia y permanencia de la pintura*.

La cuestión de la ficción adquiere tintes particulares, a diferencia de otros ámbitos artísticos, en las artes visuales porque después de Platón se impone una concepción sincrética de la mimesis. Según los contextos, el término se refiere tanto a la ficción en su sentido específico y generalizado, es decir, al conjunto de personajes y circunstancias que forman parte de un mundo imaginario, como a la representación visual mimética o reproducción imitativa sin más. Por ello, para él, la pintura es un mero simulacro, pura ilusión. Es conocido el pasaje del libro X de *La República* en que abandona por un momento el tema principal del diálogo, la posibilidad de una ciudad ideal, para centrarse en la cuestión estética de las razones por las que se excluyó a la poesía imitativa de la *calípolis*. El Sócrates platónico explica a este respecto que existen tres niveles de realidad. Si tomamos como ejemplo una cama, podríamos decir que existe la Idea o arquetipo de cama creada por el Demiurgo, la cama real fabricada por el carpintero a imagen y semejanza de la Idea y, finalmente, la cama tal como la muestra el simulacro pictórico, que no hace más que imitar lo que ya es sólo una imitación. Es decir, la pintura

à vérifier l'identité objet-image. Dans les œuvres d'Heras, les yeux, les doigts, le cerveau –c'est à dire les perceptions et les concepts– sont dissociés. Cela engendre une signification complexe et multiple, pleine de contraires, d'altérations, de doutes et de critique». La poétique d'Heras se retrouve parfaitement condensée dans ce texte séminal de celui qui refusait, pour lui-même, le statut de «critique». Dans le sens énoncé par Roig, et seulement dans ce sens-là, Artur Heras serait un intellectuel dans la mouvance d'Ortega, quelqu'un qui, comme l'explique le philosophe dans l'article cité, «a reçu pour mission de montrer le paradoxe dans notre monde»: «Car, après tout, *doxa* signifie l'opinion publique et il semble injustifié qu'il existe une sorte d'hommes dont le métier spécifique consisterait à se demander si sa propre opinion doit ou pas coïncider avec l'opinion publique [...] Ne paraît-il pas plus vraisemblable que l'intellectuel existe pour apporter la contradiction à l'opinion publique, à la *doxa*, en dévoilant, en soutenant face au lieu commun, la véritable opinion, le *paradoxe*?». Rappelons, à ce sujet, que, logiquement, le paradoxe transgresse le sens commun, le défie, et ainsi, est cause de perplexité chez le récepteur mais n'entraîne pas de contradiction, à la différence du sophisme qui n'est un véritable raisonnement qu'en apparence. Alors que le sophisme est trompeur, le paradoxe est stimulant.

Les œuvres d'Heras, comme celles de Marcel Duchamp et de Magritte, plus qu'un *trompe-l'œil*, une tricherie ou une illusion visuelle issue de la relation entre représentation artistique et réalité objective, sont plutôt un *trompe-l'esprit*, un entrelacs de significations engendré par la dissociation intentionnelle de concepts et de percepts. Ses tableaux sont des instruments pour penser. Son pinceau lance des défis plus grands à l'intelligence qu'à l'œil.

Le titre de l'exposition hébergée dans le bâtiment historique de l'Université de Valencia sous-entend déjà une première provocation: *Non Fiction. Obsolescence et permanence de la peinture*.

La question de la fiction acquiert des nuances particulières, à la différence d'autres domaines artistiques, dans les arts visuels car, après Platon, s'impose une conception syncrétique de l'imitation. Selon le contexte, le terme fait référence aussi bien à la fiction, dans son sens spécifique et généralisé, c'est-à-dire à l'ensemble des personnages et de circonstances faisant partie d'un monde imaginaire, qu'à la représentation visuelle mimétique ou reproduction imitative et rien de plus. C'est pourquoi, pour lui, la peinture est un simple simulacre, une pure illusion. On connaît le passage du livre X de *La République* où il abandonne provisoirement le thème principal du dialogue, la possibilité d'une cité idéale, pour se focaliser sur la question esthétique des raisons pour lesquelles la poésie imitative a été exclue de la *calipolis*. Le Socrate platonicien explique, à ce sujet, qu'il existe trois niveaux de réalité. Si l'on prend comme exemple un lit, nous pourrions dire qu'il existe l'Idée ou l'archétype de lit créé par le Demiurge, le lit réel fabriqué par le menui-

sier à l'image et ressemblance de l'Idée et, finalement, le simulacre pictural, qui ne fait qu'imiter ce qui n'est qu'une imitation. Autrement dit, la peinture et les autres arts imitatifs n'ont pas pour but de reproduire les choses telles qu'elles sont mais telles qu'elles apparaissent dans la perception, s'enfonçant ainsi doublement dans la tromperie.

Confondre l'aspect fictionnel intrinsèque de la représentation visuelle et la fiction *stricto sensu* ne mène nulle part, puisque toute *représentation* par le simple fait d'en être une, se caractérise par l'absence de l'objet représenté. Tel est, en effet, l'origine de la peinture et de la plastique, selon les écrits de Plin le Vieux dans son *Histoire naturelle* (XXXV): «Nous avons assez parlé, peut-être même trop, de la peinture; passons à présent à la plastique. La première œuvre de ce type a été réalisée en argile par le potier Butades de Sion, à Corinthe, sur une idée de sa fille, amoureuse d'un jeune homme qui allait quitter la ville: la fille avait tracé, sur le mur à la lumière d'une bougie, le profil de son aimé. Son père appliqua ensuite l'argile sur le dessin qu'il dota de relief, puis la fit durcir au four avec d'autres pièces de poterie».

Ainsi donc, la peinture naquit sous le double signe d'une absence (celle du corps) et d'une présence (celle de sa projection). Si l'objet peint se trouvait au même endroit où nous le voyons, il ne pourrait participer à sa *re-présentation*. Faire de cette impossibilité le trait définissant la fiction rendrait tous les systèmes de signes fictifs. Nous nous retrouverions ainsi, en paraphrasant Hegel, au milieu d'une nuit où tous les chats sont gris. Mais le jeu qu'Heras propose est tout autre. Sa peinture revendique l'aspect non fictionnel de son discours pour qu'il se fonde dans le factuel et non dans l'imaginaire, même si, par sa main la matière première du témoignage se transforme paradoxalement en acquérant le sens particulier «fictionnarisant» de l'art. Il sait bien que la classification d'une image comme *fiction* ou *non fiction* a une influence décisive sur la façon dont elle est perçue. Son problème ne concerne pas le statut des signes, mais plutôt l'efficacité avec laquelle ceux-ci expriment sa relation au monde: «*Non fiction* est le terme pour définir la littérature en quête de vérisme, se différenciant ainsi d'autres genres plus hermétiques ou fuyants. A l'instar de la littérature, la peinture est historiquement associée à la fiction et dans tous les cas, aussi bien pour les histoires inventées que dans la transcription d'un fait réel, cette construction se fait grâce au langage. Et devant l'impossibilité de décrire le réel dans toute sa dureté, le langage réalise sa propre construction en le transformant au travers du monde sensoriel», met-il en apostille dans sa présentation du projet.

«Chaque époque engendre sa propre injustice et a besoin de sa propre recherche, son propre constat», écrit Rafael Chirbes dans son essai intitulé *Le romancier perplexe*. Les tableaux et dessins d'Heras –pas moins perplexe en tant que peintre que Chirbes en tant qu'écrivain– sont sa contribution à ce constat.

▸ LluA ▾ 2015 ▸ 80 x 49 cm ◀ Acrílic i oli s. llenç



y las demás artes imitativas no persiguen reproducir las cosas tal cual son sino como aparecen en la percepción, ahondando doblemente en el engaño.

Confundir la ficcionalidad intrínseca a la representación visual mimética con la ficción *stricto sensu* no conduce a ningún sitio, ya que toda *representación*, por el hecho de serlo, se caracteriza por la ausencia del objeto representado. Ése es precisamente el origen de la pintura y la plástica según relata Plinio el Viejo en su *Historia natural* (XXXV): «Hemos hablado bastante, demasiado quizás, sobre la pintura: pasemos a la plástica. La primera obra de este tipo la hizo en arcilla el alfarero Butades de Sición, en Corinto, sobre una idea de su hija, enamorada de un joven que iba a dejar la ciudad: la muchacha fijó con líneas los contornos del perfil de su amante sobre la pared a la luz de una vela. Su padre aplicó después arcilla sobre el dibujo, al que dotó de relieve, e hizo endurecer al fuego esta arcilla con otras piezas de alfarería».

Así pues la pintura nace bajo el signo de una ausencia (la del cuerpo) y una presencia (la de su proyección). Si estuviera el objeto pintado en el mismo lugar donde lo vemos, no podría concurrir su *re-presentación*. Hacer de esa imposibilidad el rasgo definitorio de la ficción convertiría a todos los sistemas de signos en ficticios. Nos encontraríamos así, parafraseando a Hegel, en medio de una noche en la que todos los gatos son pardos. Pero el juego que Heras propone es otro. Su pintura reclama la no ficcionalidad de su discurso porque se adentra en lo factuel y no en lo imaginario, por más que de su mano la materia prima del testimonio se transmute paradójicamente al adquirir el peculiar sentido ficcionalizador del arte. Él sabe que la clasificación de una imagen como *fiction* o *no fiction* influye decisivamente en cómo es percibida. Su problema no es el estatuto de los signos, sino la eficacia con que estos expresan su relación con el mundo: «*No fiction* es el término para definir la literatura en busca de verismo, diferenciándose de otros géneros más herméticos o escapistas. Al igual que la literatura, la pintura está históricamente asociada a la ficción y en cualquier caso, tanto en las historias inventadas como en la transcripción de un hecho real, esa construcción se hace a través del lenguaje. Y ante la imposibilidad de describir lo real en toda su crudeza, el lenguaje realiza su propia construcción transformándolo a través del mundo sensorial», apostilla él mismo en su presentación del proyecto.

«Cada época produce su propia injusticia y necesita su propia investigación, su propia acta», escribe Rafael Chirbes en un ensayo titulado *El novelista perplejo*. Los cuadros y dibujos de Heras –no menos perplejo como pintor que el de Tavernes como escritor– son su contribución a esa acta.

En pintura el formato es importante. Y el tamaño, también. El cuadro como espacio que encierra y delimita elementos de la sintaxis visual

En peinture, le format est important. Et la taille également. Le tableau en tant qu'espace enfermante et délimitant les éléments de la syntaxe visuelle tels que la couleur, la lumière, le volume ou les lignes, n'existait pas avant le XIV^e siècle. Jusqu'alors, à quelques exceptions près comme les icônes byzantines, la peinture se cantonnait aux murs des temples ou aux miniatures des manuscrits. Ainsi, la peinture, de même que la sculpture, était tributaire de l'espace que lui réservait l'architecture ou des blancs laissés libres dans les codex. C'est entre les XIV^e siècle et XVI^e siècles qu'elle acquiert une certaine prépondérance. Liées au nouveau pouvoir du capital, apparaissent les premières collections privées. L'œuvre d'art se propage en tant que produit esthétique en même temps qu'elle se commercialise comme marchandise. C'est précisément dans le contexte de la Renaissance que la peinture se représente elle-même, au moyen du tableau qui lui sert de support, comme une fenêtre ouverte sur la scène du monde, selon la caractérisation classique qu'en fait Leon Battista Alberti dans son traité *De Pictura* de 1435.

Au fur et à mesure des siècles, la peinture allait se confronter aux éléments de sa syntaxe visuelle pour s'ouvrir à de nouvelles perspectives dans les limites du cadre, cet espace qui instaurait le fait que l'on pouvait raconter ce qu'il advenait de par le monde. En Espagne, ce fut Goya, par ses peintures noires, qui libéra la peinture de ses contraintes institutionnelles. Dans son *Chien à demi enfoui*, il se rapproche autant de l'expressionnisme que de l'«informalisme» le plus actuel. Dans ce tableau, qui se trouvait à l'origine dans la Quinta del Sordo, l'espace délimité par le cadre ne renforce déjà plus l'illusion de la troisième dimension, devenant ainsi l'un des premiers exemples révélant, dans la peinture espagnole, l'esthétique du sublime qui allait modifier profondément l'idée classique de la beauté, enracinée dans l'art depuis Platon.

La différence entre l'une et l'autre des catégories est ainsi formulée par Edmund Burke, dans la section XXVII de son originelle *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées relatives au sublime et au beau* (1757) : «Pour conclure cette analyse générale de la beauté, nous devons la comparer au sublime. De cette comparaison émerge un contraste notable. En effet, les objets sublimes sont de grandes dimensions et, comparativement, les objets beaux sont petits; la beauté serait donc lisse et polie et ce qui est grand âpre et négligé; la beauté se doit d'éviter la ligne droite, même si elle peut en dévier imperceptiblement; ce qui est grand, dans de nombreux cas, apprécie la ligne droite et quand elle dévie, elle le fait souvent de façon nette; ce qui est beau ne devrait pas être sombre, ce qui est grand devrait être obscur et opaque; la beauté devrait être légère et délicate et ce qui est grand, solide et même massif. En effet, ce sont des idées de nature très différente car l'une se base sur la douleur et l'autre sur le plaisir».

Le sublime, exploré avec enthousiasme par les philosophes et les artistes du XVIII^e siècle et début du XIX^e siècle, permettait d'exprimer efficacement

les nouvelles et ténébreuses expériences du Romantisme. Et c'est pour-quoi, au nom de l'homologie entre ce qui est représenté et les signes qui le représentent, la dimension des tableaux est, elle aussi, fondamentale. S'il s'agissait de nous faire ressentir les coups de tonnerre d'un orage traversé d'éclairs, l'impénétrable noirceur de la nuit, les irisations du crépuscule, entre chien et loup, la solitude saisissante du promeneur sur une mer de nuages ou la verticalité implacable de ravins et falaises, plus le tableau sera grand et mieux ce sera. Voici ce que disait Caspar David Friedrich, en sortant d'une exposition en 1830 : «Ce tableau est grand et pourtant, on le voudrait plus grand, car telle est la sublimité dans la compréhension du sujet que, s'étant révélée grande lors de la réalisation, elle a toujours besoin d'une extension encore plus grande dans l'espace. C'est pourquoi vouloir qu'une peinture soit plus grande est toujours un éloge».

En 1948, dans son ouvrage *The Sublime is now*, Barnett Baruch Newman s'interroge sur le sublime du point de vue de l'art nord-américain, dominé, à cette époque, par le néo-expressionnisme abstrait, une esthétique qui voulait montrer la volonté de prolonger sur la toile l'intériorité de l'artiste par des dispositifs de représentation non figuratifs, commencée avec Kandinsky, Franz Marc ou Paul Klee : «l'invention de la beauté par les grecs, c'est à dire, leur postulat de la beauté comme idéal, a été une source constante de préoccupation de l'art et de l'esthétique philosophique européens. Le désir naturel de l'homme d'exprimer sa relation avec l'Absolu s'identifia et se confondit avec l'absolutisme des créations parfaites –avec le fétichisme de la qualité– de sorte que l'artiste européen a été constamment mêlé à la lutte morale entre les notions de beauté et de désir de sublimité». Le sublime fascine et déborde. La beauté, au contraire, est désir de perfection, de contenu. En Amérique, Newman dévoile la monumentalité sublime, que l'Europe a pressentie et cherchée deux siècles auparavant. Et il conclut : «Je crois qu'ici, aux Etats-Unis, certains d'entre nous, libérés du poids de la culture européenne, avons trouvé la réponse, en niant totalement que l'art a quelque chose à voir avec la problématique de la beauté […]. Au lieu de créer des *cathédrales* à partir du Christ, homme ou 'vie', nous les faisons à partir de nous-mêmes, de nos propres sentiments».

La réflexion formelle d'Heras, dans ce chapitre de son œuvre qu'il regroupe sous l'étiquette de *Peint et expansé*, émerge de cet arrière-fond. Mais il se complète avec les apports d'autres avant-gardes, comme, par exemple, le dadaïsme. Pensons aux bordées de Duchamp, joueur d'échecs en plus d'artiste, contre la peinture en tant qu'art rétinien, c'est à dire ce qui est interprété par l'œil et non par l'esprit. Le *readymade* récuse le critère de la singularité de l'objet artistique, en faisant voler en éclats les limites entre objet et représentation. «Le *readymade* –écrit Thierry de Duve– n'est ni objet ou ensemble d'objets, ni geste ou intention de l'artiste, c'est une expression qu'on épingle sur n'importe quel objet et qui déclare : ceci est de l'art».

Mais Heras connaît parfaitement l'histoire des arts qu'il pratique. Il a métabolisé ses discours et réélabore ses propositions. «Le lieu commun ap-

como el color, la luz, el volumen o las líneas no existía antes del siglo XIV. Hasta entonces, con algunas excepciones como los iconos bizantinos, la pintura se realizaba sobre los muros del templo o en las páginas miniadas de los manuscritos. De este modo, la pintura, al igual que la escultura, estaba ligada al espacio que le reservaba la arquitectura o al hueco que le preservaban los códices. Es entre los siglos XIV y XVI cuando alcanza cierta soberanía. Vinculadas al nuevo poder del capital, aparecen las primeras colecciones privadas. La obra de arte se difunde como producto estético al tiempo que se comercializa como mercancía. Es precisamente en el contexto del Renacimiento en el que la pintura se representa a sí misma, mediante el cuadro que le sirve de soporte, como una ventana abierta que hace del mundo su escenario, según la clásica caracterización realizada por Leon Battista Alberti en su tratado *De Pictura* de 1435.

Con el discurrir de los siglos, la pintura iría forcejeando con los elementos de su sintaxis visual para abrirse perspectivas nuevas en el espacio del cuadro, esa caja que instituía aquello que se podía narrar de entre todo lo que acontecía en el mundo. Entre nosotros fue Goya quien liberó a la pintura de sus constricciones institucionales con sus pinturas negras. En su *Perro semihundido* se acerca tanto al expresionismo como al informalismo más actual. En este cuadro, originalmente ubicado en la Quinta del Sordo, el espacio que acota el marco ya no refuerza la ilusión de la tercera dimensión, convirtiéndose así en uno de los primeros ejemplos en los que se exhibe en la pintura española la estética de lo sublime que tan profundamente alteraría la idea clásica de belleza, enraizada en el arte desde Platón.

La diferencia entre una categoría y otra la conceptualiza así Edmund Burke en la sección XXVII de su inaugural *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757) : «Para concluir este análisis general de la belleza, debemos compararla con lo sublime; en esta comparación aparece un contraste notable. Pues los objetos sublimes son de grandes dimensiones, y los bellos, comparativamente pequeños; la belleza debería ser lisa y pulida; lo grande áspero y negligente; la belleza debería evitar la línea recta, aunque desviarse de ella imperceptiblemente; lo grande en muchos casos ama la línea recta, y cuando se desvía de ésta a menudo hace una fuerte desviación; la belleza no debería ser oscura; lo grande debería ser oscuro y opaco; la belleza debería ser ligera y delicada; lo grande debería ser sólido e incluso macizo. En efecto, son ideas de naturaleza muy diferente, ya que una se funda en el dolor y la otra en el placer». Lo sublime, explorado con entusiasmo por filósofos y artistas en el siglo XVIII y principios del XIX, permitía expresar con eficacia las nuevas y tenebrosas experiencias del Romanticismo. Y, para ello, en aras de la homología entre lo representado y el sistema de signos que lo representa, el tamaño de los cuadros también era fundamental. Si se trataba de hacernos sentir los truenos en una relampagueante

tormenta, la impenetrable negritud de la noche, las iridiscencias del lubricán, la soledad sobrecogedora del paseante en un mar de nubes o la verticalidad empecinada de barrancos y farallones, cuanto más grande el cuadro, mejor. Escuchemos lo que dice Caspar David Friedrich tras asistir a una exposición en 1830: «Este cuadro es grande y, no obstante, uno querría que fuese mayor, pues es tal la sublimidad en la comprensión del tema que, habiéndose sentido grande al realizarse, exige siempre una extensión aún mayor en el espacio. Por eso, es siempre un elogio para una pintura que se la quiera más grande».

En 1948, en su escrito *The Sublime is Now*, Barnett Baruch Newman medita sobre lo sublime desde el horizonte del arte norteamericano, dominado entonces por el neoexpresionismo abstracto, una estética que proseguía la voluntad de prolongar en el lienzo la interioridad del artista mediante dispositivos representacionales no figurativos iniciada por Kandinski, Franz Marc o Paul Klee: «La invención de la belleza por los griegos, esto es, su postulado de la belleza como un ideal, ha sido la fuente constante de preocupación del arte y de la estética filosófica europeos. El deseo natural del hombre de expresar su relación con lo Absoluto se identificó y confundió con el absolutismo de las creaciones perfectas – con el fetiche de la calidad– de modo que el artista europeo ha estado constantemente envuelto en la lucha moral entre nociones de belleza y el deseo de sublimidad». Lo sublime arrebata, desborda. La belleza, por el contrario, es anhelo de lo perfecto, de lo contenido. En América Newman descubre la monumentalidad sublime, que Europa presintió y buscó dos siglos antes. Y concluye: «Creo que aquí en los Estados Unidos, algunos de nosotros, liberados del peso de la cultura europea, estamos encontrando la respuesta, negando completamente que el arte tenga algo que ver con el problema de la belleza […]. En vez de realizar *catedrales* a partir de Cristo, hombre o "vida", las estamos haciendo a partir de nosotros mismos, de nuestros propios sentimientos».

La reflexión formal de Heras, en ese capítulo de su obra que agrupa bajo el marbete *Pintado y expandido*, emerge de este trasfondo. Si bien se completa con los aportes de otras vanguardias, como por ejemplo el dadaísmo. Pensemos en las andanadas de Duchamp, ajedrecista a más de artista, contra la pintura como arte retiniano; es decir, aquel que es interpretado por el ojo y no por la mente. El *readymade* recusa el criterio de la singularidad del objeto artístico, pulverizando las lindes entre objeto y representación. «El *readymade* –escribe Thierry de Duve– no es ni un objeto o conjunto de objetos, ni un gesto o intención del artista, es una frase que se prende como un alfiler a absolutamente cualquier objeto y que dice: esto es arte».

Pero Heras conoce perfectamente la historia de las artes que practica. Ha metabolizado sus discursos y reelaborado sus propuestas. «El lugar común es de todo el mundo y me pertenece; pertenece en mí a todo el mundo; es la presencia de todo el mundo en mí; constituye por esencia



partient à tout le monde et il m'appartient; en moi, il appartient à tout le monde, c'est la présence de tout le monde en moi, il constitue par essence la *généralité*; pour me l'approprier un acte est nécessaire: un acte par lequel je me dépouille de ma particularité pour adhérer à la généralité», explique Sartre dans la préface de *Portrait d'un inconnu*, le livre de Nathalie Sarraute, en concluant: c'est pourquoi être original consiste seulement à «réunir les lieux communs d'une manière inédite». Heras n'est pas un «informaliste», même si nous avons l'intuition de la trace de certaines modalités d'abstraction et même d'*action painting* dans «l'expressivité des matériaux qui répandent depuis la surface du tableau et de son environnement, une présence immédiate» comme il le déclare. Il n'est pas un néo-dadaïste, même si, comme eux, il rejette le spectateur passif au nom d'un engagement avec l'œuvre. C'est un peintre réaliste et un artisan expérimenté qui, comme le déclare Chirbes de Bacon, perçoit sa technique non pas «comme une somme de dons, mais plutôt comme un lieu depuis lequel il regarde». Sa virtuosité n'est pas ostentatoire; elle est toujours subordonnée à des propositions d'une autre trempe. Ses choix formels cherchent à donner une réponse aux problèmes mentaux et moraux auxquels il est confronté à chaque instant. Pour lui, l'art n'est plus une fenêtre sur le monde mais plutôt sur l'abîme, comme l'explique Cornelius Castoriadis: «un premier abord de la question du grand art», et je ne doute pas que celui d'Heras le soit, «il impliquerait que l'on dise alors qu'il est l'éveil du chaos au moyen d'une 'mise en forme', et, en même temps, la création d'un cosmos grâce à cette à cette mise en forme». C'est dans cette façon de 'mettre en forme' que l'on trouve précisément l'originalité du cosmos qu'il déploie sous nos yeux.

Dans l'expressionnisme abstrait, héritier légitime de l'esthétique du sublime, d'après Robert Rosenblum, on peut distinguer deux grands courants: l'*action painting* et la *peinture de surface-couleur*. Les artistes de l'*action painting*, comme Pollock ou Kooning, conçoivent la création picturale comme un véritable rituel pour débrider leurs états d'âme. La peinture de surface-couleur, représentée par Mark Rothko, Clifford Still ou Barnett Newman, se focalise sur les différentes possibilités de certaines juxtapositions chromatiques généralement matérialisées sur de grands supports; mais, comme le souligne le texte de Newman, son langage visuel, quoique moins convulsif que celui de l'*action painting*, recherche également la projection d'émotions et de sentiments. On pourrait dire, sous forme de boutade, que les peintres de ces deux grands groupes influents sont, chacun à sa manière, plus ou moins tourmentée, des réincarnations du Vladimiro Lubovski qui réalisait ses tableaux avec de la fumée et c'est pour cela qu'il était, comme dans le conte célèbre de Rainer Maria Rilke, un «peintre de nuages».

A la différence de ce puissant courant de l'art contemporain, ce qu'exprime Heras dans ses tableaux, même s'il a donné à une section de son exposition le titre de *Les émotions*, n'est pas la traduction empathique d'une émotivité irrationnelle, mais plutôt le façonnage d'un dédoublement réfléchi qui dissèque les causes et les effets de ces mêmes émotions par le

la *generalidad*; para apropiármelo es menester un acto: un acto por el cual me despoje de mi particularidad para adherirme a lo general, para transformarme en la generalidad», explica Jean-Paul Sartre en el prefacio a *Retrato de un desconocido*, la novela de Nathalie Sarraute, y concluye: por eso ser *original* no consiste sino en «reunir los lugares comunes de una manera inédita». Heras no es un informalista, por más que intuyamos la huella de ciertas modalidades de abstracción y aun de *action painting* en «la expresividad de los materiales que esparcen, desde la superficie del cuadro y de su entorno, una presencia inmediata», según él mismo confiesa. Ni es un neodadaísta, por más que como ellos abjure del espectador pasivo en aras de un compromiso con la obra. Es un pintor realista y un experimentado artesano, que, como dice Chirbes de Bacon, entiende su técnica no «como conjunto de habilidades, sino como lugar desde el que mira». Su virtuosismo no es exhibicionista, está siempre supeditado a propósitos de otro calado. Sus elecciones formales buscan dar respuesta a los problemas mentales y morales a los que se enfrenta en cada momento. Para él el arte ya no es una ventana al mundo sino al abismo, como explica Cornelius Castoriadis: «Un primer abordaje de la cuestión del gran arte», y el de Heras no me cabe duda de que lo es, «implicaría decir entonces que es el desvelamiento del caos por medio de un "dar forma", y al mismo tiempo la creación de un cosmos a través de este dar forma». En esa manera suya de "dar forma" reside, precisamente, la originalidad del cosmos que despliega ante nosotros.

En el expresionismo abstracto, legítimo heredero de la estética de lo sublime según Robert Rosenblum, se pueden distinguir dos grandes vías: la *pintura de acción* y la *pintura de superficie-color*. Los artistas de la *pintura de acción*, como Pollock o de Kooning, conciben la creación pictórica como un verdadero ritual en el que dar rienda suelta a sus estados de ánimo. La *pintura de superficie-color*, representada por Mark Rothko, Clifford Still o Barnett Newman, centra su interés en las diferentes posibilidades de ciertas yuxtaposiciones cromáticas plasmadas generalmente sobre grandes soportes; pero, como hemos visto en el texto de Newman, su lenguaje visual, si bien menos convulso que el de la *action painting*, persigue también la proyección de emociones y sentimientos. Podríamos decir, valga la *boutade*, que los pintores de estos dos grandes e influyentes grupos son, cada uno a su manera más o menos procelosa, reencarnaciones de aquel Vladimiro Lubovski que hacía sus cuadros con humo y por eso era, según el conocido cuento de Rainer Maria Rilke, un «pintor de nubes».

A diferencia de esta poderosa corriente del arte contemporáneo, lo que pretende Artur Heras con sus cuadros, por más que dé a una sección de su muestra el título de *Las emociones*, no es la traslación empática de un emotivismo irracional, sino la plasmación de un desdoblamiento reflexivo que escudriña en las causas y efectos de dichas emociones por medio de un uso distanciado de la ironía. Su principal herramienta: una

figuración alusiva. Heras no busca conmover ni agitar, sino entender y comunicar: «aquí no se persigue la representación de la alteración de ánimo expectante producida por emociones, sino la percepción de conceptos y dudas con la complicidad del espectador, en un juego entre la identidad de los objetos y las formas visuales y, tal vez, el deseo», puntualiza. No es un pintor de nubes, de efluvios anímicos o emanaciones emocionales, sino de ideas. Y para hacer efectivo ese programa, pone en juego mecanismos precisos.

El primero de ellos, ligado a una incansable *experimentación* con códigos y formatos, con texturas y materiales, es la inclusión y manipulación de objetos extrapictóricos que dotan al cuadro de cierta consistencia de acontecimiento (de realidad no sólo plástica, de no ficción): banderas, platos, una escalera... El segundo es la inclusión de palabras o sentencias en sus cuadros. La *intertextualidad* o mestizaje de imágenes y textos es tan antigua como la escritura. «Goya retrata el paraíso de las moscas, esa España inquietante e inquieta que aún hoy podemos tocar y que siempre vive en nosotros. El pintor impone su versión de España y la obliga a reflejarse en el espejo aparentemente deformante pero tremendamente realista, porque Goya "focaliza", para usar un término actual. No tiene luz, es más que luz, es una exasperación, un foco, una iluminación continua», explica el pintor y escritor Eduardo Arroyo. Ahora bien, alejado de toda tentación maniquea, el genio de Fuendetodos, que siempre muestra gran simpatía hacia las víctimas, pone en evidencia la violencia de que son capaces los seres humanos cuando creen hallarse en una situación de excepción. Y para insuflar veracidad a las imágenes de sus caprichos y desastres encordela sus dibujos a la realidad donde "hace foco" con menciones del tipo «Yo la bi en Zaragoza» (sic.) o «Yo lo conocí». *Mutatis mutandi*, esto mismo hace el de Xàtiva, sea insertando una frase de Albert Camus sobre una montaña del Rif convertida en improvisado túmulo o unos versos de Paul Celan bajo el águila imperial germana, ya caída. El tercer y último mecanismo (podríamos enumerar más) tiene que ver con la esencia misma de su pintura, atenta por igual a la tradición (para reinterpretar sus iconos), al vaivén cotidiano de la vida y a la historia. La *interconicidad* por alusiones a imágenes procedentes de otros medios como el cómic, el cine y la fotografía o bien a la propia pintura, es compartida con otros artistas del *pop crítico* con el que Heras guarda una afinidad generacional. Entre sus obras emblemáticas están esas torres de Tatlin, zozobrada divisa constructivista de un comunismo humanizado que quiso ser y no pudo, o esa imagen del Che Guevara, tomada en la aldea de La Higuera por los oficiales del ejército boliviano que lo ejecutaron en 1967 y que evoca al *Cristo muerto* de Mantegna, acompañada de la palabra UTOPIA (con esa "O" convertida en reloj, que parece advertir de que en la entraña de toda utopía anida asimismo una ucronía) y seguida de un obrero, como en proceso de licuefacción, que trabaja con un martillo neumático, acaso un homenaje a la escultura *El martell pneumàtic* (1936) de Rafael Pérez Contell. No hay obra de Heras que no reclame activamente la complicidad del que la enfrenta.

jeu d'une utilisation distanciée de l'ironie. Son principal outil: une figuration allusive. Heras ne cherche pas à émouvoir ou à troubler, mais à comprendre et communiquer: «on ne poursuit pas, ici –dit-il– la représentation de l'altération d'un état d'âme expectant produite par les émotions, mais davantage la perception de concepts et de doutes avec la complicité du spectateur, dans un jeu entre l'identité des objets et des formes visuelles et, peut-être même, le désir». Ce n'est pas un peintre de nuages, d'effluves de l'âme ou d'émanations émotionnelles; c'est un peintre d'idées. Et pour rendre effectif ce projet, il met en jeu des mécanismes précis.

Le premier d'entre eux, lié à une infatigable expérimentation, avec codes et formats, textures et matériaux, est l'inclusion et la manipulation d'objets extra-picturaux qui donnent au tableau une certaine consistance d'événement (de nature non seulement plastique, de non fiction): drapeaux, plats, échelle... Le second mécanisme est l'insertion de mots ou de citations dans ses tableaux. L'intertextualité ou métissage des images et des textes est aussi ancienne que l'écriture. «Goya représente le paradis des mouches, cette Espagne inquiétante et inquiète que nous pouvons toujours percevoir et qui vit toujours en nous. Le peintre impose sa version de l'Espagne et l'oblige à se refléter dans le miroir apparemment déformant mais terriblement réaliste, car Goya 'focalise' pour utiliser un terme contemporain. Elle n'a pas de lumière, elle est plus que lumière, c'est une exaspération, un foyer, une illumination continue», affirme le peintre et écrivain Eduardo Arroyo. Ceci étant, loin de toute tentation manichéenne, le génie de Fuendetodos, qui montre toujours une grande sympathie envers les victimes, met en évidence la violence dont sont capables les êtres humains lorsqu'ils croient se trouver dans une situation exceptionnelle. Et pour insuffler de la véracité aux images de leurs caprices et désastres, il lie ses dessins à la réalité en «focalisant» par des citations du genre «Yo la bi en Zaragoza» (sic.) ou «Yo lo conoci». Mutatis mutandi, c'est ce que fait ce natif de Xativa, en insérant une phrase de Camus sur une montagne du Rif changée en un tumulus improvisé ou des vers de Celan au-dessous de l'aigle impérial allemand mis à terre. Le troisième et dernier mécanisme (on pourrait en ajouter d'autres) a quelque chose à voir avec l'essence même de sa peinture, attentive aussi à la tradition (pour réinterpréter ses icônes), le va-et-vient quotidien de la vie et de l'histoire. L'interconnexion crée par les allusions et les images provenant d'autres médias comme la bande dessinée, le cinéma, la photographie ou la peinture elle-même, est partagée avec d'autres artistes du *pop critique* avec lequel Heras entretient une affinité générationnelle. Dans ses œuvres emblématiques, on trouve ces tours de Tatlin, devise constructiviste naufragé d'un communisme humanisé qui voulut exister mais ne le put, ou cette image de Che Guevara, prise dans le hameau de La Higuera par les officiels de l'armée bolivienne qui l'exécutèrent en 1967 et qui évoque le *Christ mort* de Mantegna, accompagnée du mot UTOPIA (dont le O fait office d'horloge qui semble avertir que, dans les entrailles de toute utopie se niche également une uchronie) et suivie d'un ouvrier, qui semble être en train de se liquéfier tout en travaillant avec ce qui pourrait être un marteau piqueur, peut-être un hommage à la sculpture *Le marteau piqueur* (1936) de Rafael Pérez

Contell. Il n'existe pas d'œuvres d'Heras qui ne réclame pas la complicité de celui qui lui fait face. La syntaxe raffinée de ses compositions captive notre regard, pique notre curiosité et appelle notre lecture.

L'intentionnalité politique de la plupart des 'non fictions' d'Artur Heras présuppose que l'histoire du progrès est aussi l'histoire enfouie des vaincus, que ce soit dans les fosses communes du franquisme ou sous les contreforts du mont Gourougou, et qui réclame aussi l'examen d'un «spectateur distancié» pour les relater, car, comme le prétend Walter Benjamin dans une de ses *Thèses de philosophie de l'histoire* «il n'y a pas de produit de culture qui ne soit aussi celui de la barbarie. De même qu'il n'est pas, lui-même, exempt de barbarie, il ne l'est pas non plus du processus de transmission par lequel il passe de l'un à l'autre».

Le troisième et dernier chapitre de l'exposition est celui qu'Heras nomme *Laboratoire*. Il s'agit d'une sorte de *cabinet de curiosités* ou *chambre des merveilles* «composé de la réunion de dessins, de photos et d'objets en interaction semblable à une table de travail, et qui prétend montrer les traitements plastiques dans le processus de création». Les *cabinets de curiosités* étaient des lieux dans lesquels, à l'époque des grandes explorations et des grandes découvertes (XVI et XVIIèmes siècles), on collectionnait et exposait une multitude d'objets rares ou étranges qui représentait totalement ou partiellement, les trois règnes de la nature, tels qu'on les connaissait alors: *animalia*, *vegetalia* et *mineralia*. Dans cette *chambre des merveilles* du peintre, ce que l'on peut voir, ce sont des *dessins*, *photos* et *objets*, œuvres privées qui entretiennent juste une relation avec les besoins créatifs de l'artiste dans son quotidien: ce sont les matras et cornues de l'atypique *laboratoire* où il distille son monde. «On peut déduire de cela» –écrit John Berger en commentant les dessins de travail qu'il différencie «de certains portraits ou œuvres graphiques qui peuvent être des produits 'finis' par essence»– «que du point de vue du spectateur existe une distinction équivalente. Face à un tableau ou une sculpture, le spectateur a tendance à s'identifier au thème représenté, à interpréter les images en elles-mêmes; face à un dessin, il s'identifie à l'artiste et il se sert des images pour parvenir à l'expérience consciente de voir par les yeux de l'artiste».

Même si la peinture et l'écriture se situent au sein des arts magiques nés de la capacité humaine à imaginer le monde et ainsi l'expérimenter, chacune possède, comme la mer et l'amour du poète Gimferrer, sa propre mécanique et ses symboles. Susan Sontag déclarait, dans son essai *Contre l'interprétation* que «ce qui importe maintenant est de récupérer nos sens [...]. Au lieu d'une herméneutique, nous avons besoin d'une érotique de l'art». Je l'ai déjà signalé en commençant: rien de ce que je pourrais dire n'est comparable à l'expérience même du voyage créatif à laquelle nous invite Artur Heras dans les salles de La Nave où il expose. Allez la voir, la ressentir et jugez-la par vous-même.

[Anacleto Ferrer est professeur titulaire d'Esthétique et de Théorie de l'Art à l'Université de Valencia]

La refinada sintaxis de sus composiciones cautiva nuestra mirada, espolea nuestra curiosidad y reclama nuestra lectura. La intencionalidad política de la mayoría de las no ficciones de Artur Heras presupone la certeza de que la historia del progreso es también la historia enterrada de los vencidos, sea en las fosas comunes del franquismo o bajo las estribaciones del monte Gurugú, y que exige también el examen de un «espectador distanciado» para narrarla, ya que como afirma Walter Benjamin en una de sus *Tesis de filosofía de la historia* «jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie. E igual que él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el que pasa de uno a otro».

El tercer y último capítulo de la exposición es el que Heras denomina *Laboratorio*. Se trata de una especie de *gabinete de curiosidades* o *cuarto de maravillas* «consistente en la reunión de dibujos, fotos y objetos en una interacción similar a una mesa de trabajo, con la pretensión de mostrar los tratamientos plásticos en medio del proceso de creación». Los *gabinetes de curiosidades* eran lugares en los que durante la época de las grandes exploraciones y descubrimientos (siglos XVI y XVII) se coleccionaba y se exhibía una multitud de objetos raros o extraños que representaban total o parcialmente los tres reinos de la naturaleza, tal como se entendían en aquel entonces: *animalia*, *vegetalia* y *mineralia*. En este *cuarto de maravillas* del pintor lo que se muestran son *dibujos*, *fotos* y *objetos*, obras privadas que sólo guardan una relación con las necesidades creativas del artista en su día a día: son los matraces y retortas del atípico *laboratorio* donde destila su mundo. «De esto se puede deducir» –escribe John Berger comentando los dibujos de trabajo, a los que diferencia «de ciertos retratos o ciertas obras gráficas que pueden ser productos "acabados" por derecho propio»– «que desde el punto de vista del espectador existe una distinción equivalente. Frente a un cuadro o una escultura, el espectador tiende a identificarse con el tema, a interpretar las imágenes por ellas mismas; frente a un dibujo, se identifica con el artista, y utiliza las imágenes para adquirir la experiencia consciente de ver como si fuera a través de los ojos de éste».

Por más que la pintura y la escritura se hallen entre las artes mágicas nacidas de la capacidad humana para imaginar el mundo, y experimentarlo así, cada una posee, como el mar y el amor del poeta Gimferrer, su mecánica y sus símbolos. Decía Susan Sontag en su ensayo *Contra la interpretación* que «lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos [...]. En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte». Ya lo advertí al principio: nada de lo que pueda decir es equiparable a la vivencia misma de la singladura creativa a la que nos exhorta Artur Heras desde las salas de La Nave. Veanla, siéntanla y júzguenla ustedes mismos.

[Anacleto Ferrer es profesor titular de Estética y Teoría del Arte de la Universitat de València]



LA TRANSMISSION DES IMAGES PUBLIQUES: PHYSIOLOGIE DE L'ART FIGURATIF

Vicente Pla

Artur Heras

Depuis son apparition dans les zones narratives de l'art moderne figuratif, Artur Heras a utilisé un large répertoire d'images publiques, éléments percutants de communication collective largement reconnus. Ils ont fonctionné en tant que matériel iconique pour construire une œuvre d'une très grande diversité bien que fortement caractérisée. Les marques différentielles dont il a empreint ses productions sont parvenues à l'éloigner de la figuration renaissante des dernières décennies, et la distance s'est accrue jusqu'au point qu'actuellement on pourrait le situer artistiquement dans des zones éloignées des tendances qui, en principe, le caractérisent. Si l'on considère qu'une grande partie de la néo-figuration renvoie également aux grandes icônes de l'inconscient collectif, sa spécificité et son éloignement peuvent sembler paradoxaux, mais son savoir-faire, sa façon, ses intentions et ses prises de position ont modelé une veine poétique et une éthique dégageant un intense arôme moderne exemptes de tout signe de refondation.

Utiliser, citer et transmettre les images

Souvent, les images dans l'art contemporain son créées pour être soumises à d'importants processus de reproduction et de diffusion, mais elles sont aussi destinées à être exposées devant un public innombrable, indéfini et anonyme qui les consomment en tant que produits esthétiques.¹ De la même manière, la façon de présenter le fluctuant corps global des images artistiques devenues publiques s'est peu à peu transformée en une sorte de vitrine qui prétend agencer des scènes remplies de références, de points d'attraction potentiels, comme une juxtaposition d'images univoques en constante concurrence pour que chacune d'entre elles se distingue des autres en les annulant.²

Vicente Pla

Dans le cadre de la présentation, la diffusion et la réception de nombre de ces images d'origine artistique à finalité esthétique sont venues infirmer le processus de confusion entre les significations iconiques publiques et privées, car les deux plans coexistent dans un espace intermédiaire qui n'est ni l'un ni l'autre. Flottant dans le limbe de l'affichage où se situe actuellement une grande partie de la nouvelle figuration, la perception subjective de sens artistiques n'implique pas que l'on valorise avant tout la singularité de l'œuvre ; pour autant, le corps commun

des images ne se développe pas vers un imaginaire collectif.³ C'est une orbite de transit, un séjour temporaire prolongé jusqu'à l'engourdissement dans un environnement de reconnaissances, de familiarisations et d'étonnements mêlés, dans lequel l'art se transforme en publicité et le public se confond avec le privé.⁴

Artur Heras

On pourrait espérer que les clefs de ce jeu figuratif se trouvent dans les voies de transition depuis le public de l'art vers les consommateurs d'esthétique et depuis les images publiques vers la consommation de publicité. Cependant, ce sont ces processus de transition que l'on avait voulu ouverts et évidents à partir des années soixante du siècle dernier, qui deviennent chaque fois plus opaques et confus. Il en résulte qu'à l'époque de la disparition des grands récits, les formes et les moyens de communication ont imposé leur domaine hégémonique, de style multidirectionnel et simultané, sur la circulation des images publiques. En fait, il semblerait que toute production artistique s'épuiserait dans sa propre communication et l'œuvre, elle-même, en tant qu'objet donné à connaître au public, imploserait jusqu'à disparaître dans son propre usage comunicatif.

Artur Heras

Une telle conversion en pure fantasmagorie de l'art, ressuscité et revendiqué dans la post modernité comme objet matériel de spéculation mercantile est toujours un amusant paradoxe.⁵

Artur Heras

Un certain art figuratif tend à nous rappeler avec insistance cette massive liquéfaction iconique dont ont souffert, en d'autres temps, les émanations vaporeuses de la modernité. En suivant la voie d'une crise aussi généralisée d'un récit qui ne permet même pas d'inventer les noms de nouveaux personnages, cet art a été qualifié de *figuration post conceptuelle*.⁶ Le brouet, dans laquelle les catégories, jadis différenciées par leurs arômes s'impègnent et s'uniformisent, propose un contexte de possibilité duquel surgissent les images figuratives contemporaines. Quand les singularités fonctionnent comme des faux pas pour capter les regards, ce qui est public, connu de tous, s'universalise dans la forme de ce que Dean McCanell qualifie de « culture blanche ». Cette universalisation, appliquée au milieu de l'artistique,

Vicente Pla

^[1] « Les singularités interagissent et se diffusent socialement sur la base du commun, et sa communication sociale engendre, à son tour, le commun. La multitude est la subjectivité qui émerge de cette dynamique entre la singularité et la 'communalité'. Mais la notion de production sociale des pragmatiques est tellement liée à la modernité et au corps sociaux modernes que son utilité pour la multitude actuelle est nécessairement limitée. » In HARDT Michel et NEGRI Antonio (2004) : *Multitude, Guerre et démocratie à l'âge de l'Empire*.

^[2] « Les singularités interagissent et se diffusent socialement sur la base du commun, et sa communication sociale engendre, à son tour, le commun. La multitude est la subjectivité qui émerge de cette dynamique entre la singularité et la 'communalité'. Mais la notion de production sociale des pragmatiques est tellement liée à la modernité et au corps sociaux modernes que son utilité pour la multitude actuelle est nécessairement limitée. » In HARDT Michel et NEGRI Antonio (2004) : *Multitude, Guerre et démocratie à l'âge de l'Empire*.

^[3] David Cottington nous rappelle que « ... le début des années 80 ont vu un retour aux moyens conventionnels des beaux arts aussi bien qu'à la figuration. Néoexpressionnisme a été une imprécise étiquette journalistique qualifiant un groupe de peintres qui travaillaient dans un large éventail de styles figuratifs, dont l'ascension et l'importance rapides et simultanées des deux côtés de l'Atlantique ... s'adressait plus directement au pouvoir des groupes de marchands pour contrôler le marché de l'art qu'à un quelconque changement large et profond de la pensée avant-gardiste. » In COTTINGTON David (2005) : *Modern Art. A Very Short Introduction*, p. 34.

^[4] Ce courant, aussi qualifié de « post abstrait et antiréaliste » est défini par Francisco de la Torre d'une manière qui est, en elle-même, une magnifique représentation de l'idéologie de la postmodernité : « La récupération du tableau comme format artistique, aussi bien du point de vue technique que formel, constitue l'un des principaux signes d'identité du courant, objet de notre étude, puisque il préconise une actualisation des valeurs picturales traditionnelles (illusion produite par le clair-obscur, conception du tableau comme fenêtre ou utilisation de la perspective en tant que forme symbolique) par le biais d'une vision renouvelée qui intégrerait les découvertes apportées par l'avant-garde. Ces innovations, conjuguées à un retour au travail, aux techniques et aux matériaux traditionnels, contribuent à dessiner de nouvelles relations spatiotemporelles dans la superficie picturale qui facilitent la représentation d'images mentales renouvelées. » In DE LA TORRE Francisco (2012) : *Figuración postconceptual : de la nueva figuración madrileña a la neometáfora (1970-2010)*, thèse de doctorat dirigée par David Perez, p. 28.

LA TRANSMISIÓN DE LAS IMÁGENES PÚBLICAS: FISIOLÓGIA DEL ARTE FIGURATIVO

Vicente Pla

Vicente Pla

Desde su irrupción en las vertientes narrativas del arte moderno figurativo, Artur Heras ha manipulado un amplísimo repertorio de imágenes públicas, contundentes elementos de comunicación colectiva de conocimiento general. Han funcionado como material icónico para construir una obra de amplísima versatilidad pero fuertemente caracterizada. Las marcas diferenciales que ha imprimido en sus producciones han llegado a separarle de la figuración renacida en las últimas décadas, y la distancia se ha agrandado hasta el punto de que hoy en día se le podría ubicar artísticamente en posiciones remotas respecto a las tendencias en las que, en principio, cabría enmarcarlo. Si consideramos que buena parte de la neofiguración también remite a grandes iconos del imaginario colectivo, su especificidad y alejamiento pueden resultar paradójicos, pero sus modos, modales, voluntades y tomas de postura han configurado una poética y una ética de intenso aroma moderno exentas de cualquier estigma de refundición.

Usar, mencionar, transmitir imágenes

Frecuentemente las imágenes en el arte contemporáneo son generadas para ser sometidas a intensos procesos de reproducción y difusión, pero suelen exponerse a un público incontable, indefinido y anónimo que las consume como productos estéticos.¹ También la forma de presentar el fluctuante cuerpo global de las imágenes artísticas hechas públicas ha ido adecuándose a un orden de escaparate, que pretende disponer escenas pobladas de marcas, puntos de atracción potenciales, como una yuxtaposición de imágenes unarias en constante competencia por resaltarse cada una a sí misma y anular a las demás.² Dentro del marco del escaparate, la difusión y recepción de muchas de estas figuras de origen artístico y finalidad estética ha sancionado el proceso de confusión entre los significados icónicos públicos y privados, porque coexisten ambos términos en un espacio intermedio que no es ni lo uno ni lo otro. Flotando sobre ese limbo de la visualidad donde se localiza actualmente buena parte de la nueva figuración, la percepción subjetiva de sentidos artísticos no implica que se valore ante todo la singularidad de la obra; pero el cuerpo común de imágenes tampoco se dimensiona hacia un imaginario colectivo.³ Es una órbita de tránsito, una estancia

Vicente Pla

^[1] « La obra de arte pierde la autoridad y las garantías que le correspondían a causa de estar insertada en una tradición, para la que construía los lugares y los objetos en los que incesantemente se realizaba la unión entre pasado y presente. Pero lejos de abandonar su autenticidad para hacerse reproducible (...), se convierte, por el contrario, en el espacio en que se cumple el más inefable de los misterios: la epifanía de la belleza estética. » En AGAMBEN, Giorgio (1998): *El hombre sin contenido*, p. 174.

^[2] « Imagen unaria » se entiende a partir del uso de Roland Barthes aplicado a la imagen fotográfica, basándose a su vez en el concepto freudiano de rasgo unario. Expresaré la idea de una imagen sin fisuras ni dobleces, que "transforma enfáticamente la realidad sin desdoblárla, sin hacerla vacilar". En BARTHES, Roland (1989): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, p. 76.

^[3] « Las singularidades interactúan y se comunican socialmente sobre la base de lo común, y su comunicación social produce, a su vez, lo común. La multitud es la subjetividad que emerge de esta dinámica entre la singularidad y la comunalidad. Pero la noción de producción social de los pragmatícos está tan vinculada a la modernidad y a los cuerpos sociales modernos que su utilidad para la multitud actual es necesariamente limitada. » En HARDT, Michael y NEGRI, Antonio (2004): *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*, p. 234.

temporal prorrogada hasta el letargo en un entorno de reconocimientos, familiarizaciones y extrañamientos cruzados, durante el cual el arte se va convirtiendo en publicidad y lo público confundiéndose con lo privado.⁴

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

Vicente Pla

s'est révélée plus entropique que prévu par le sociologue dans le champ général⁷

Il s’agit de proposer des formes artistiques de valeur interchangeable pour qu’elles soient ensuite transférées vers chaque subjectivité ré-ceptrice individuelle, qui les accepte ou pas selon ses goûts et qui les digère ou pas selon sa capacité à métaboliser les images. Ce dernier aspect n’est pas vraiment crucial et ne doit pas présenter de complexité excessive. Comme l’a fait remarquer Martha Rosler, les opérations de recherche de sens dans de nombreuses œuvres figuratives cèdent face à l’admiration incondtionnelle envers des artistes « à succès », avec toutes les connotations idéologiques que cela comporte.⁸ C’est un mécanisme illusoire, favorisé par les images figuratives, qui penche toujours du côté du spectateur-client, dont les aspirations à être reconnu à son tour comme singularité triomphante passent fréquemment pour se convertir en producteur d’œuvres artistiques. Dans de telles conditions, il ne faut pas s’étonner que, récemment, le rapport de proportions ‘peu d’artistes – beaucoup de spectateurs’ se soit inversé dans les nouveaux milieux de diffusion massive des images figuratives.⁹

La banque d’images de culture générale est ouverte et disponible pour un usage non discriminatoire. En fait, cet usage est devenu une habitude. Malgré les avertissements appuyés d’Arthur Danto sur l’impossibilité de recréer le système de significations complet des œuvres d’art issues de formes de vie antérieures, nous continuons à accumuler de nouveaux syntagmes sur de vieilles images. Grande imposture, toutefois totalement cohérente avec l’attitude de nombreux créateurs et spectateurs (ou les deux à la fois) par rapport aux images figuratives du domaine public. D’autre part, la simple citation des formes préalables, récupérant les significations qu’elles proclamaient elles-mêmes, ouvrirait une relation vraie et franche.¹⁰ C’est la stratégie d’Heras, une stratégie hybride, exempte de luxure, dans le sens que Pline appliquait au terme « luxure » comme critique envers l’excès incontrôlé de l’imitation et de ses utilisations illégitimes de la part de ceux qui prétendent les présenter comme

 ^ « Lorsque tous les groupes sur la surface de la terre seront captés dans un unique réseau d'associations 'civilisées' basées sur le système monétaire ou tout autre système d'équivalence, la possibilité de transcrire toutes les langues et les traduire toutes entre elles, la division de la superficie totale de la Terre en Etats-nations, subdivisés, eux-mêmes, en propriétés immobilières aux possesseurs reconnus, délimitées et évaluées, quand la 'valeur' de chaque être humain pourra se calculer et se comparer à celle d'un autre et quand toute cette propriété, richesse et pauvreté, calculée de façon aussi précise se rejoindra au moyen de routes et de communications, lorsque tout cela sera réalisé, la totalisation Culturelle Blanche sera complète. » In McANNELL Dean (2007) : *Empty meeting grounds*.

 ^ « … nous sommes en train d'assister à l'abandon du modèle de l'éducation artistique en tant que recherche de sens… en faveur de ce que l'on a appelé le modèle du succès. A bas les études critiques! De nombreux observateurs ont décrit les caractéristiques changeantes de la force de travail au niveau international, avec un intérêt particulier pour la 'nouvelle personnalité flexible', un type de travailleur idéal pour une vie sans stabilité professionnelle, capable de se construire une personnalité commercialisable et de persuader ses employeurs de son adaptabilité face aux conditions fluctuantes du marché du travail. Certains exégètes comme Brian Holmes … ont constaté que ce modèle peut s'appliquer à des artistes et des intellectuels. » In ROSLER Martha (2013) : *Culture class*, p. 52-53.

 ^ « … au début du XXIème siècle, l’art entre dans une nouvelle ère, non seulement comme consommation esthétique massive mais aussi en tant que production esthétique massive. Faire un vidéo et la poster sur Internet pour qu’elle soit vue est devenue chose facile et accessible pour tout un chacun ou presque. La pratique de l'auto documentation est actuellement devenue une pratique massive et, même, une obsession massive. Les moyens de communication et les réseaux actuels comme Facebook, YouTube, Second Life et Twitter offrent aux populations globales la possibilité de proposer photos, textes et vidéos d’une façon qui ne peut se distinguer de n'importe quelle œuvre d’art post-conceptuelle… » GROYS Boris (2014) : *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, p. 97.

 ^ « Pour que l’art ait un rôle dans une certaine forme de vie, il faut qu’il existe un système complexe de significations pour celui qui en est l’auteur, et s’il appartient à une autre forme de vie, cela entraîne que l’on peut capter la signification des œuvres d’art d’une forme antérieure en reconstruisant uniquement, autant que possible, le système éminent des significations. Il est évident qu’on peut imiter l’œuvre et le style de l’œuvre d’une période antérieure. Ce que l’on ne peut faire c’est vivre le système de significations portées par l’œuvre du fait d’avoir été conçue dans sa forme de vie originale. Notre relation avec elle est totalement externe, tout au moins jusqu’à ce que nous puissions trouver une façon de l’ajuster à notre propre forme de vie. » (….) Nous nous servons d’une peinture pour faire une déclaration sur quelque élément que ce soit montré par cette peinture. Mais l’on cite une peinture quand on l’utilise pour décrire ce qu’elle dit effectivement… Alors, en déclarant que toutes les formes sont nôtres, il faudra distinguer entre son utilisation ou sa citation. Elles sont nôtres, de toute façon, pour les citer et non pas les utiliser. » DANTO Arthur C. (1999) : *Après la fin de l’art. L’art contemporain et la clôture de l’histoire*.

des preuves d’une prétendue généalogie.¹¹

Citer, sans les utiliser, les images publiques facilite leur transmission. Leur utilisation les rend actuelles, mais au risque de déchaîner la « luxurieuse » exploitation des modèles eux-mêmes et la réécriture obsessionnelle sur les mêmes palimpsestes. La citation propose l’image comme une référence. Elle rappelle ce qu’elle affirmait, ou prétendait affirmer, tout autant que ce qu’elle laissait entendre, bien que ceci ne doit pas toujours coïncider avec cela. Les opérations de montage et les variations apportées par Artur Heras restent différenciées et reconnaissables. Il signale explicitement les processus de manipulation : il nous montre avec loyauté les traces de la technique de sorte que l’image publique est restituée sans imposture dans la sphère publique en tant que création artistique fidèle à sa généalogie et à ses caractères acquis, identifiables et différenciés. En outre, il établit une distance hygiénique par rapport aux omniprésentes mais aussi fongibles opérations de communication.¹²

Faits publiés, faits établis et physiologie des images

Ce fut Isidoro de Sevilla qui, dans la définition du terme « fabula » de ses *Ethymologies*, eut recours à une distinction très claire (basée, selon lui, sur Marco Terencio Varron) entre la *res factae* et la *res fictae*. La première espèce appartient aux faits ayant eu lieu réellement ; la seconde concerne les faits inventés par les fabulistes.¹³ Le célèbre archevêque évite l’analogie formelle des deux termes, qu’une seule voyelle différencie, peut-être parce qu’il trouva chez eux plus de corrélation que d’antagonisme. Le fait d’associer les contraires vrai-faux, qui nous paraît aujourd’hui évident quand on parle des faits réels et de fictions, n’était pas présent dans son esprit. Et ce n’est pas tout : il consacre l’un des paragraphes de ses *Ethymologies* au mot *falsum* en prenant grand soin de le différencier de la *res fictae*. Les contre-vérités sont attribuées aux orateurs, alors que les fictions sont le fait des poètes qui réussissent à construire des vraisemblances feintes à partir de récits fictifs.¹⁴ La séparation entre ces deux paires d’opposés (vrai/faux et faits/fictions) semblerait logique pour la pensée de l’antiquité tardive mais pas pour la pensée rationaliste prémoderne. Les notions de fictionnel et de factuel furent soumises à une redéfinition vers 1649 dans la *Scientiarum omnium encyclopaedia* du théologien Johann Heinrich Alsted : *Celui qui invente pêche contre l’histoire ; celui qui n’invente pas pêche contre la poésie*.¹⁵

 ^ Se reporter, à ce sujet, au chapitre « L'image-mère » In DIDI-HUBERMAN Georges (2005) : *Devant le temps. Histoire de l’art et anachronisme des images*.

 ^ « Communiquer (….) est l'action de transporter une information dans l'espace, et transmettre, transporter une information dans le temps. Indubitablement, il faut communiquer pour transmettre : condition nécessaire mais pas suffisante. Car même s’il y a des ‘machines qui communiquent’ …, comme la radio, la télévision, l’ordinateur, etc., il en faut plus pour transmettre (c’est le problème du télé-enseignement ou de l’éducation sur écran : devant l’absence du ‘tuteur’, le ‘tube’ se tant). Telle serait (….) la distinction essentielle. Ces verbes sont frères, mais frères ennemis. Et le cadet rêve de tuer l’aîné sous le signe du ridicule. » In DEBRAY Régis (2007) : « Transmettre plus, communiquer moins » dans *A parte rei*, n° 50.

 ^ « Fabulas poetae a fando nominaverunt, quia non sunt sed tantum loquendo fictae… » Les poètes les nommèrent fabula du mot fando (parler) car ce ne sont pas des événements qui ont eu lieu mais qui ont été créés par le biais des mots. Isidoro de Sevilla: « De fabula » In *Etimologías* I.40.1.

 ^ A ce sujet, reportez-vous au chapitre « The Nameless Lover, or The Contingent Subject » In HELLER-ROAZEN Daniel (2003) *Fortune’s Face: The Roman de la Rose and the Poetics of Contingency*.

 ^ « Si fingat, peccat in historiã ; si non fingat, peccat in poesis … L’Histoire devait se limiter à des actions et à des événements, aux res gestae, alors que la poésie se nourrissait de la fiction. Les critères de différenciation entre histoire et poésie sur la façon de symboliser … devraient traiter de l’être ou du paraître. » In KOSELLECK Reinhart (1993) : *Futur passé. Pour une sémantique des temps historiques*.

Se trata de ofrecer formas artísticas de valor intercambiable para ser transferidas luego a cada subjetividad individual receptora, que las acepta o no según su gusto y que las digiere o no según su capacidad para metabolizar las imágenes. Este último aspecto ni siquiera es crucial ni tiene por qué ser excesivamente complejo. Como ha remarcado Martha Rosler, las operaciones de búsqueda de sentido en muchas obras figurativas claudican frente a la admirada entrega ante artistas “de éxito”, con todas las connotaciones ideológicas que ello comporta.⁸ Es un mecanismo ilusorio promovido por las imágenes figurativas que siempre cae del lado del espectador-cliente, cuyas aspiraciones a ser reconocido a su vez como singularidad triunfante pasan frecuentemente por convertirse en productor de obras artísticas. En tales condiciones, no es de extrañar que recientemente la tradicional relación de proporción pocos artistas – muchos espectadores se haya invertido en los nuevos entornos de difusión masiva de las imágenes figurativas.⁹

El banco de imágenes de conocimiento general está abierto y disponible para su uso indiscriminado. De hecho, el uso indiscriminado de las imágenes figurativas se ha convertido en hábito. A pesar de las admoniciones de Arthur Danto sobre la imposibilidad de recrear el sistema de significados completo de obras de arte provenientes de formas de vida anteriores, seguimos amontonando nuevos predicados sobre viejas imágenes. Gran impostura, pero del todo coherente con la actitud de muchos creadores y espectadores (o ambas cosas a la vez) respecto a las imágenes figurativas de dominio público. Por otro lado, la mera mención de las figuras previas, rescatando los significados que ellas mismas proclamaban, entraría en una relación de juego limpio.¹⁰ Esta es la estrategia de Heras, una estrategia híbrida, pero no lujuriosa, en el sentido en que Plinio el Viejo aplicaba el término *lujuria* como reproche al exceso incontrolado de la imitación y a sus ilegítimos usos por parte de quienes pretendían presentarlas como pruebas de una pretendida genealogía.¹¹

Mencionar, no usar, las imágenes públicas facilita su transmisión. Su uso las actualiza, pero a costa de desencadenar la “lujuriosa” explotación de los mismos moldes y la obsesiva reescritura sobre los mismos palimp-

 ^* “[…] estamos asistiendo al abandono del modelo de la educación artística como búsqueda de sentido… a favor de lo que ha sido llamado el modelo del éxito. ¡Abajo con los estudios críticos! Muchos observadores han comentado las características cambiantes de la fuerza de trabajo a nivel internacional, con especial atención a la ‘nueva personalidad flexible’, un tipo de trabajador ideal para una vida sin estabilidad laboral, uno que es capaz de construirse una personalidad mercantilizable y de persuadir a sus empleadores de su adaptabilidad ante las cambiantes condiciones del mercado de trabajo. Algunos comentaristas como Brian Holmes… han advertido cómo este modelo se puede aplicar a artistas e intelectuales.” En ROSLER, Matña (2013): *Culture class*, pp. 52-53.

 ^* “[…] en el comienzo del siglo XXI, el arte entra en una nueva era, no solo de consumo estético masivo, sino de producción estética masiva. Hacer un vídeo y colgarlo para que se vea en Internet se volvió fácil y accesible casi para cualquiera. La práctica de la autodocumentación se ha vuelto hoy una práctica masiva e incluso una obsesión masiva. Los medios de comunicación y las redes contemporáneas como Facebook, YouTube, Second Life y Twitter le dan a las poblaciones globales la posibilidad de presentar sus fotos, vídeos y textos de un modo que no puede distinguirse de cualquier obra de arte post-conceptual….” GROYS, Boris (2014): *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, p. 97.

 ^10 “Para que el arte tenga un papel en una forma de vida, debe haber un complejo sistema de significados para quien lo hace, y pertenecer a otra significa que uno puede captar el significado de las obras de arte de una forma anterior reconstruyendo sólo, tanto como sea posible, el sistema relevante de significados. Sin duda se puede imitar la obra y el estilo de la obra de un periodo anterior. Lo que no se puede hacer es vivir el sistema de significados logrados por la obra al ser concebida en su forma de vida original. Nuestra relación con ella es totalmente externa, a menos y hasta que podamos encontrar un modo de ajustarla a nuestra propia forma de vida.” […] Usámos una pintura para hacer una declaración sobre cualquier cosa que muestre la pintura. Pero mencionamos una pintura cuando la usamos para describir lo que en efecto dice… Entonces, al decir que todas las formas son nuestras, quisiera distinguir entre su uso y su mención. Son nuestras, en cualquier caso, para mencionarlasy pero no para usarlas.” DANTO, Arthur C. (1999) : *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, pp. 229 y 231.

 ^11 Véase al respecto el capítulo “la imagen-matriz” en DIDI-HUBERMAN, Georges (2005): *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*.

sestos. La mención presenta a la imagen como cita. Se recuerda lo que decía, o pretendía decir, así como lo que se entendía de ella, aunque esto no siempre tiene por qué coincidir con aquello. Las operaciones de montaje y las variaciones aportadas por la mano de Artur Heras se mantienen diferenciadas y reconocibles. Él manifiesta explícitamente los procesos de manipulación : nos muestra con lealtad las huellas de la técnica y así la imagen pública se restituye sin imposturas al ámbito de lo público como creación artística fiel a su genealogía y a sus caracteres adquiridos, identificables y diferenciados. Además, establece una higiénica reserva respecto a las omnipresentes pero fungibles operaciones de comunicación.¹²

Hechos publicados, hechos instaurados y fisiología de las imágenes

Fue Isidoro de Sevilla quien, en la definición del término *fábula* de sus *Etimologías*, recurrió a una clara distinción (según él basada en Marco Terencio Varrón) entre la *res facta* y la *res ficta*. La primera especie pertenece a los hechos acaecidos realmente; la segunda a los hechos inventados por los fabuladores.¹³ El famoso arzobispo soslayó la analogía formal entre estos dos términos, diferenciados tan solo por una vocal, quizá porque encontró entre ellos más conexiones que contraposiciones. La asociación con el juego de contrarios verdadero/falso que hoy nos parece natural cuando hablamos de hechos y de ficciones no estaba en su mente. Es más, dedicó otra de las entradas de sus *Etimologías* al término *falsum* cuidando mucho de diferenciarla de la *res fictae*. Las falsedades son atribuidas a los oradores, mientras las ficciones a los poetas, que consiguen construir verosimilitudes fingidas a partir de relatos ficticios.¹⁴ La desvinculación entre estas dos parejas de opuestos (verdadero/falso y hechos/ficciones) parecería lógica para el pensamiento de la tardoantigüedad, pero no para el pensamiento racionalista premoderno. Ficción y factualidad fueron sometidas a una reasignación hacia 1649 en la *Scientiarum omnium encyclopaedia* del teólogo Johann Heinrich Alsted : *Quien inventa peca contra la historia; quien no inventa peca contra la poesía*.¹⁵

Las imágenes públicas, transfiguradas desde las memorias colectivas hasta las percepciones subjetivas en forma de espectáculo óptico, son usurpadas desde sus sistemas de significados originales y arrancadas de los espacios de encuentro que constituían su ámbito originario. Cuan-

 ^12 “Comunicar […] es el acto de transportar una información en el espacio, y transmitir, transportar una información en el tiempo. Sin duda, hay que comunicar para transmitir: condición necesaria pero no suficiente. Pues si hay ‘máquinas que comunican’ […] como la radio, el cine, la tele, el ordenador, etc., hace falta bastante más para transmitir (es el problema de la teleenseñanza o de la educación en pantalla: ante la ausencia de ‘tutor’ el ‘tubo’ se agota). Tal sería […] la distinción crucial. Estos verbos son hermanos, pero hermanos enemigos. Y el menor sueña con matar al mayor bajo el signo del ridículo.” En DEBRAY, Régis (2007) : “Transmitir más, comunicar menos” en *A Parte Rei*, n° 50.

^13 “Fabulas poetae a fando nominaverunt, quia non sunt res factae sed tantum loquendo fictae.”

 Los poetas las llamaron fábulas, de la palabra fandus (hablar) porque no son hechos sucedidos sino solo fingidos mediante las palabras. Isidoro de Sevilla: “De fabula” en *Etimologías* I.40.1.

 ^14 Véase a este respecto el capítulo “The Nameless Lover, or The Contingent Subject” en HELLER-ROAZEN, Daniel (2003): *Fortune’s Face: The Roman de la Rose and the Poetics of Contingency*.

 ^15 “Si fingat, peccat in historiã ; si non fingat, peccat in poesis… La Histoire debía atenerse a acciones y acontecimientos, a las res gestae, mientras que la poesía vivía de la ficción. Los criterios de diferenciación entre historia y poesia sobre la manera de representar […] deberían tratar el ser o el parecer.” En KOSELLECK, Reinhart (1993) : *Futuro pasado. Por una semántica de los tiempos históricos*, p. 267.

Les images publiques, métamorphosées par le passage des mémoires collectives aux perceptions subjectives sous la forme de spectacle optique, sont soustraites de leurs systèmes de significations originales et supprimées des espaces de rencontre que constituait leur milieu originel. Quand « l’irréalisation » (rejet obstiné du réalisme parmi les artistes qui, malgré cela, proposent des scènes illusoirs) dénature l’expérience de la vision, la spectacularise. Cependant, quelle opération de transformation au moyen de l’art peut-elle avoir lieu quand le référent réel de l’espace public est devenu lui-même un spectacle optique?¹⁶ L’expérience esthétique exclusivement nourrie par le regard, tellement appréciée par la nouvelle figuration, démantèle le potentiel physiologique du corps, réduit à la contemplation passive. Heras revendique la vision « déspectacularisée », la vision kinésique associée au toucher. Les objets réels auxquels se réfèrent les images s’incorporent dans ses compositions pour jouer le rôle de preuves des faits. Ce sont des reliques qui, ajoutées à l’énorme format de ces polyptyques et de leurs prédelles, apparentés aux retables, évoquent une anti-liturgie laïque. Il s’agit de perception des faits tangibles issus de la sphère publique, de célébration partagée et active de la littéralité des choses enracinée dans le collage cubiste et l’art concret. C’est un rituel plastique qui ouvre la voie à l’instauration publique de modes de vie singuliers qui avaient été exclus du champ figuratif.¹⁷

L'émergence du tactile-réel-objectal montre une autre intéressante connexion de l'œuvre d'Heras, aux côtés de celles, exprimées ci-dessus, relatives à Pline et Isidoro de Sevilla. Les spirales artistiques de temporalité continuent à se vivre dans des époques, des genres, des tendances et des formats artistiques variés. C'est en ce sens qu'Heras démêle l'écheveau des analogies pour tisser ses mailles d'homologies : plus que de la peinture néo-figurative post-moderne, il se rapproche de la rencontre temporelle de matérialités de Robert Rauschenberg et de l'art de l'action de Wolf Vostell, par sa présentation littérale et directe des faits, pour imprégner l'œuvre artistique de contemporanéité.¹⁸ Les accidents, les rugosités et autres aspérités se révèlent eux-mêmes comme des faits réels et confèrent aux artifices une physiologie virtuelle qui invite souvent à interagir avec les corps vivants réels tel qu'ils le font avec les dispositifs qui les entourent et à l'égard desquels se développent, en grande partie, nos fonctions organiques.¹⁹ L'axiome du discours muséologique traditionnel « ne pas toucher » est, dans ce cas, inadapté au

^[16] « Lorsque la ville tomba dans le silence, l’œil devint le principal organe à travers duquel les personnes acquerraient la plupart des informations directes concernant les inconnus. A quel type d’information accède un œil regardant alentour ? Dans certaines conditions, l’œil peut être tenté d’organiser son information sur les inconnus de façon répressive… En examinant une scène complexe et pas familière, l’œil s’applique à ordonner rapidement ce qu’il voit en utilisant des images correspondantes à des catégories simples et générales, issues de stéréotypes sociaux.» SENNETT Richard (1991) : *La conscience de l’œil*.

^[17] « L’instauration n’est pas un acte solennel, cérémoniel, institutionnel, comme le voudrait le langage commun, mais plutôt un processus qui élève ce qui existe à un niveau de réalité et de splendeur qui leur sont propres… *Instaurer* ne signifie pas tant créer pour première fois qu’établir spirituellement une chose, lui garantir une *réalité* dans son propre genre.» PAL PELBART Peter (2014) : « Por un arte de instaurar modos de existencia que 'no existen' », In n.º de *Concreta*, p. 78.

^[18] « … el *time-based art* montre le temps gaspillé, excessif, 'pernicieusement infini' qui ne peut être absorbé par le spectateur. Toutefois, simultanément, il ôte à la *vita contemplativa* les stigmates de la passivité. Dans ce sens, on peut dire que la documentation du *time-based art* gomme la différence entre *vita activa* et *vita contemplativa*. C'est ainsi qu'à nouveau le *time-based art* convertit la rareté du temps en excès de temps et se pose en collaborateur, un allié du temps, son véritable contemporain.» GROYS Boris : *Op. cit.*, pp. 99-100.

^[19] « Il ne serait probablement pas faux de définir la phase extrême du développement capitaliste que nous sommes en train de vivre comme une gigantesque accumulation et prolifération de dispositifs. Il est certain que les dispositifs sont apparus en même temps que l'*homo sapiens*, mais il s'avère qu'aujourd'hui, il n'y a pas un seul instant dans la vie des individus qui n'est pas modelé, contaminé ou contrôlé par un quelconque dispositif.» AGAMBEN Giorgio (2015) : *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*

lieu et au temps. Des taches denses, des empâtements tels que du crépi, des objets tridimensionnels débordant à l'extérieur des cadres, des vestiges abandonnés au cours du processus d'élaboration ainsi que de nombreux 'hasards' rivalisent avec les grandes silhouettes déconstruites en trames et pochoirs, aux effets illusoirs mis à nu et défient l'idéal de la surface lisse comme un mécanisme d'effacement des faits.²⁰

C'est l’humour d’Heras imprégnant, telle une sécrétion corporelle, sa production artistique. Il est possible que, depuis la fin du cycle historique où l’art était perçu comme une forme irréfutable de connaissance mise en œuvre grâce à l’établissement d’équivalences perceptives, la figuration plus ou moins mimétique s’est avérée être un exercice de caricaturiste. Il faudrait alors distinguer les aspects caricaturaux, car, dans de nombreuses caricatures figuratives post-modernes, le concept même de ‘nouveau’ est profondément incompressible. Face à l’absence de mémoire régressive du grotesque, Artur Heras propose de réactiver la mémoire lucide de l’humour pour nous rappeler qu’il est opportun de maintenir une attention consciente quant aux voies dans lesquelles nous choisissons de précipiter l’art figuratif. C’est, à nouveau, une prise de position.

L’humour, dans son acception moderne, s’est, peu à peu, défini à partir d’un mot emprunté à l’ancienne physiologie que l’on employait au pluriel, les humeurs, pour expliquer les causes d’un état d’âme quelconque selon que prédominaient certains fluides corporels. En accord avec cette modification de sens corporel et esthétique, l’humour, tout court, signifierait, la « bonne humeur », celle qui permettrait de revendiquer une nouvelle idée de l’art qui, libéré de ses pesantes obligations, deviendrait une caricature de l’art lui-même. C’est le passage entre les vieilles connotations de grave sanction vers les nouvelles aux accents humoristiques. Pour Samuel Johnson, la caricature offrait alors une ressemblance exagérée dans les dessins, c’est à dire, comme le montre le travail de Hogarth, un excès d’imitation nous conduisant à une réflexion morale : ce qui est caricaturé s’identifiait à ce qui dépassait les limites du bon, du juste et du naturel. A l’époque des idéaux classiques et académiques, toute caricature contenait un jugement qui renvoyait à des références morales permanentes, une formulation du concept du bien en négatif et un avertissement : le danger de se pencher sur l’au-delà excessif pour retourner à l’en-deçà limité. Toutefois, à la fin du XVIIIème siècle, Francis Grose mit en relation ce genre avec le comique, en considérant que les caricatures rendaient ceux qui les possédaient « plus craints qu’estimés ». Un siècle plus tard, la vision de Baudelaire concernant la caricature la reliait définitivement au champ élargi du rire (geste du corps par excellence) et le comique se dégageait du retour à l’ordre et se complaisait dans les abîmes infernaux au-dessus desquels la caricature nous transportait, au-delà des frontières des bons sentiments courants.²¹

^[20] « Aujourd’hui le beau lui-même se révèle brillant lorsqu’on lui ôte toute négativité, toute forme de commotion et de transgression. Le beau se tarit en faveur du 'ça me plaît'. L’esthétisation se révèle être une 'non-esthétisation'. Elle endort la perception… Actuellement, l’expérience du beau est impossible. La où s’impose fermement l’agrément, le 'ça me plaît', l’expérience se paralyse, ce qui est impossible sans négativité.» HAN Byung-Chul (2015) : *La salvación de lo bello*, p. 18.

^[21] Du Dictionary de Samuel Johnson de 1755, en passant par Rules for Drawing caricatures de Francis Grose de 1791 jusqu'à l'English Caricaturists and Graphic humorists of the Nineteenth Century de Graham Everett publié en 1886, on peut suivre la transformation du concept de caricature : ainsi que de son acception moderne présente dans les plus célèbres essais de Baudelaire sur le comique et la caricature de la décennie de 1850.

do la irrealización (rechazo pertinaz del realismo entre artistas que, sin embargo, disponen escenas ilusionísticas) desnaturaliza la experiencia de la visión, la espectaculariza. Sin embargo, ¿qué operación transformadora mediante el arte puede tener lugar cuando el referente real del espacio público ha devenido en sí mismo un espectáculo óptico?¹⁶ La experiencia estética sustentada exclusivamente en el ojo, tan apreciada por la nueva figuración, desarticula el potencial fisiológico del cuerpo, restringido a la contemplación pasiva. Heras reivindica la visión desespectacularizada, la visión sinestésica conectada con el tacto. Los objetos reales de los que las imágenes dan cuenta se incorporan en sus composiciones para funcionar como evidencias de los hechos. Son reliquias que, junto al enorme formato de esos polípticos con sus predelas, emparentados con los retablos, inducen a una anti-liturgia laica. Percepción de los hechos tangibles provenientes del ámbito de lo público, celebración compartida y activa de la literalidad de las cosas enraizada en el collage cubista y en el arte concreto. Un ritual plástico que da tránsito a la instauración pública de modos de existencia singulares, modos que habían sido desterrados del campo figurativo.¹⁷

La emergencia de lo táctil-real-objetual dibuja otra interesante conexión de la obra de Artur Heras, junto a las ya comentadas respecto a Plinio y a Isidoro de Sevilla. Las espirales de temporalidad artísticas siguen enroscándose en épocas, géneros, tendencias y formatos artísticos diversos. En este sentido, Heras desenreda la madeja de las analogías para tejer sus redes de homologías: se acerca, más que a la pintura neofigurativa posmoderna, al encuentro temporal de materialidades de Robert Rauschenberg y al arte de acción de Wolf Vostell, con su presentación literal y directa de los hechos, para impregnar a la obra artística de contemporaneidad.¹⁸ Accidentes, asperezas y rugosidades se expresan a sí mismos como hechos reales y otorgan a los artificios una fisiología virtual que a menudo invita a interactuar con los cuerpos vivos reales como lo hacen con los dispositivos que los envuelven y hacia los cuales se desarrollan en buena medida nuestras funciones orgánicas.¹⁹ El axioma del discurso museístico tradicional “no tocar” está en este caso fuera de lugar y de tiempo. Densas manchas y empastes como enlucidos, objetos tridimensionales irrumpiendo en el exterior de los marcos, restos dejados por el proceso de elaboración y múltiples contingencias compiten con las grandes figuras deconstruidas en tramas y plantillas,

^[16] “Cuando la ciudad cayó en el silencio, el ojo se convirtió en el principal órgano a través del cual las personas adquirirían la mayoría de sus informaciones directas acerca de los desconocidos. ¿A qué tipo de información accede un ojo mirando su alrededor? En tales condiciones, el ojo puede estar tentado a organizar su información acerca de los desconocidos de manera represiva… Examinando una escena compleja y no familiar, el ojo procura ordenar rápidamente lo que ve usando imágenes que corresponden a categorías simples y generales, extraídas de estereotipos sociales.” SENNETT, Richard (1991) : *La conciencia del ojo*, p. 123.

^[17] “La instauración no es un acto solemne, ceremonial, institucional, como quiere el lenguaje común, sino un proceso que eleva lo existente a un nivel de realidad y de esplendor propios… *Instaurar* no significa tanto crear por primera vez como establecer espiritualmente una cosa, garantizarle una *realidad* en su propio género.” PAL PELBART, Peter (2014) : “Por un arte de instaurar modos de existencia que 'no existen' », en n.º 4 de *Concreta*, p. 78.

^[18] “... el *time-based art* exhibe el tiempo desperdiciado, excesivo, 'perniciosamente infinito' que no puede ser absorbido por el espectador. Sin embargo, al mismo tiempo, le quita a la *vita contemplativa* el estigma de la pasividad. En este sentido puede decirse que la documentación del *time-based art* borra la diferencia entre *vita activa* y *vita contemplativa*. Aquí nuevamente el *time-based art* transforma la escasez de tiempo en un exceso de tiempo y demuestra ser un colaborador, un camarada del tiempo, su verdadero con-temporáneo.” GROYS, Boris: *Op. cit.*, pp. 99-100.

^[19] “Probablemente no sería errado definir la fase extrema del desarrollo capitalista que estamos viviendo como una gigantesca acumulación y proliferación de dispositivos. Es cierto que hubo dispositivos desde que apareció el *Homo sapiens*, pero parecería que hoy no hay un solo instante en la vida de los individuos que no esté modelado, contaminado o controlado por algún dispositivo.” AGAMBEN, Giorgio (2015) : ¿Qué es un dispositivo?, p. 25.

con los efectos ilusionísticos puestos al descubierto y desafían el ideal de la superficie pulida como mecanismo de borrado de los hechos.²⁰

Es el humor de Heras impregnando, a modo de secreción corporal, su producción. Quizá después del fin del ciclo histórico en que el arte se entendió como forma fehaciente de conocimiento puesta en marcha mediante el establecimiento de equivalencias perceptivas, la figuración más o menos mimética haya sido en general un ejercicio de caricaturización. En tal caso cabría diferenciar vertientes caricaturescas, porque en muchas de las caricaturas figurativas posmodernas persiste una profunda incomprensión del mismo concepto de lo nuevo. Frente a la desmemoria regresiva de lo grotesco, Artur Heras propone reactivar la memoria lúcida del humor para recordarnos que es conveniente mantener una alerta consciente sobre los caminos por los cuales elegimos precipitar el arte figurativo. Es, de nuevo, una toma de postura.

El moderno humor se fue definiendo a partir de un término proveniente de la antigua fisiología que solía concebirse en plural, los humores, para explicar las causas de cualquier estado de ánimo posible según predominaran unos u otros fluidos corporales. De acuerdo con este cambio de sentido corporal y estético, humor, a secas, significaría buen humor; el que permitiría asumir una nueva idea del arte que, liberado de sus pesadas obligaciones, devendría caricatura del propio arte. En el tránsito entre sus antiguas connotaciones de sanción grave y las nuevas humorísticas, para Samuel Johnson la caricatura era todavía un parecido exagerado en los dibujos, o sea, acorde con la práctica de Hogarth, un exceso de la imitación que nos conducía a una reflexión moral: lo caricaturizado era identificado como aquello que rebasaba los límites de lo bueno, de lo justo y de lo natural. En la era de los ideales clásicos y académicos, toda caricatura contenía un juicio que remitía a referentes morales permanentes, una formulación del concepto del bien en negativo y una advertencia: el peligro de asomarse al más allá excesivo para regresar al más acá limitado. Sin embargo, a finales del mismo siglo XVIII, Francis Grose puso en relación este género con lo cómico, al considerar que las caricaturas hacían a quienes las poseían “más temidos que estimados”. Un siglo más tarde, la visión de Baudelaire sobre la caricatura la ligaba definitivamente a los más amplios campos de la risa (gesto del cuerpo por excelencia) y lo cómico se desvinculaba del retorno al orden y se complacía en los abismos infernales a los que la caricatura nos asomaba más allá de las fronteras de los buenos sentidos comunes.²¹

Mediante su práctica, Heras se desmarca de una de las estrategias dominantes en la figuración contemporánea, consistente en desarrollar

^[20] “Hoy, lo bello mismo resulta satinado cuando se le quita toda negatividad, toda forma de conmoción y vulneración. Lo bello se agota en el 'me gusta'. La estetización demuestra ser una 'anestezización'. Seda la percepción… Hoy resulta imposible la *experiencia* de lo bello. Donde se impone abriéndose paso el agrado, el 'me gusta', se paraliza la *experiencia*, la cual no es posible sin negatividad.” HAN, Byung-Chul (2015) : *La salvación de lo bello*, p. 18.

^[21] Desde el Dictionary de Samuel Johnson de 1755, pasando por Rules for Drawing Caricatures de Francis Grose de 1791 hasta English Caricaturists and Graphic Humorists of the Nineteenth Century de Graham Everett publicado en 1886 se puede seguir la transformación del concepto de lo caricaturesco, además de su sanción moderna en los muy conocidos ensayos de Baudelaire sobre lo cómico y la caricatura de la década de 1850.

Grâce à sa pratique, Heras se démarque de l'une des stratégies dominantes dans la figuration contemporaine, qui consiste à développer compulsivement des variations sur des formes et des figures du patrimoine collectif du XXème siècle. De telles stratégies contiennent une essence caricaturale à l'ancienne mode. Cette insistance à continuer à utiliser, sans les citer, les images publiques reconnues semble vouloir nous annoncer que les transgressions historiques sont arrivées à leur terme. Il suffit, tout simplement, de réaliser des images d'amalgame issues des artifices qui nous accompagnent habituellement et qui constituent notre paysage familier. La critique opérationnelle d'Heras laisse émerger de ces manies artistiques leur caractère de marketing, leur cynisme éhonté, qui attend reconnaissance et acceptation en utilisant comme marque de l'art actuel les figures dont personne, ou presque personne, ne croit en l'autorité mais que tous, ou presque tous, acceptent. Le pouvoir de l'image est remplacé par une simple sensation de familiarité perceptive ; une caricature de la caricature qu'est l'art moderne adaptant les figures et les styles en un simulacre d'œuvre paysagiste élargi dont la composition ne consiste qu'en un montage raffiné et une compilation d'icônes déjà connues.

Artur Heras prend le contre-pied lorsqu'il fait entrer la perception de ses icônes recyclées dans un humour où domine l'étonnement, car elles nous rappellent ce qu'elles exprimaient et non pas ce que nous voulons en dire aujourd'hui. Il engendre une certaine incommodité, un sentiment dubitatif face à la citation d'éléments typiques et stéréotypés que nous croyions bien assimilées et qui pourtant nous proposent des idées inédites.

Elles conservent leur dureté et nous placent face à face avec notre tendance à oublier que nous avons oublié.²² Nous pouvons y répondre par un sourire nerveux généré par ce signe, perverti au sens freudien, de la conscience d'avoir vu quelque chose de déconcertant dans des éléments apparemment habituels. Si ses personnages et images publiques revisités sont des caricatures, ils le sont dans le sens moderne du comique, ils ravivent ainsi la loi des corps qu'ils représentent en révélant des combinaisons surprenantes et en provoquant des réactions qui blessent et se glissent dans notre mémoire visuelle de façon disruptive. Humour kinésique, du corps, sans subterfuges cyniques.²³

[Vicente Pla Vivas / Universitat de València / Section d'Història de l'Art]

²² «... la distinció significativa est ce qui sépare le simple oubli (comme dans l'exemple de Heidegger du professeur qui a oublié son parapluie) de l'oubli de l'oubli, situation dans laquelle nous ne savons pas que quelque chose a été oublié.» SAPHIRO, Gary (2008): «El tiempo y sus superficies: postperiodización.» In HUYSEN, A. et al. *Hétérochronies. Temps, art et archéologies du présent*.

²³ Nous devons rappeler la distinction entre cette attitude *kinésique* des corps faisant irruption de façon dérangeante dans l'espace du consensus moral et le *cynique*, dans son acception actuelle, qui débouche sur une action adaptative et incroyante. Voir SLOTERDIJK Peter (2003): *Critique de la raison cynique*.



► Casa de concentración del artista ◀ 1990 ▶ 290 x 70 x 70 cm ◀ Ferro, plom, tela

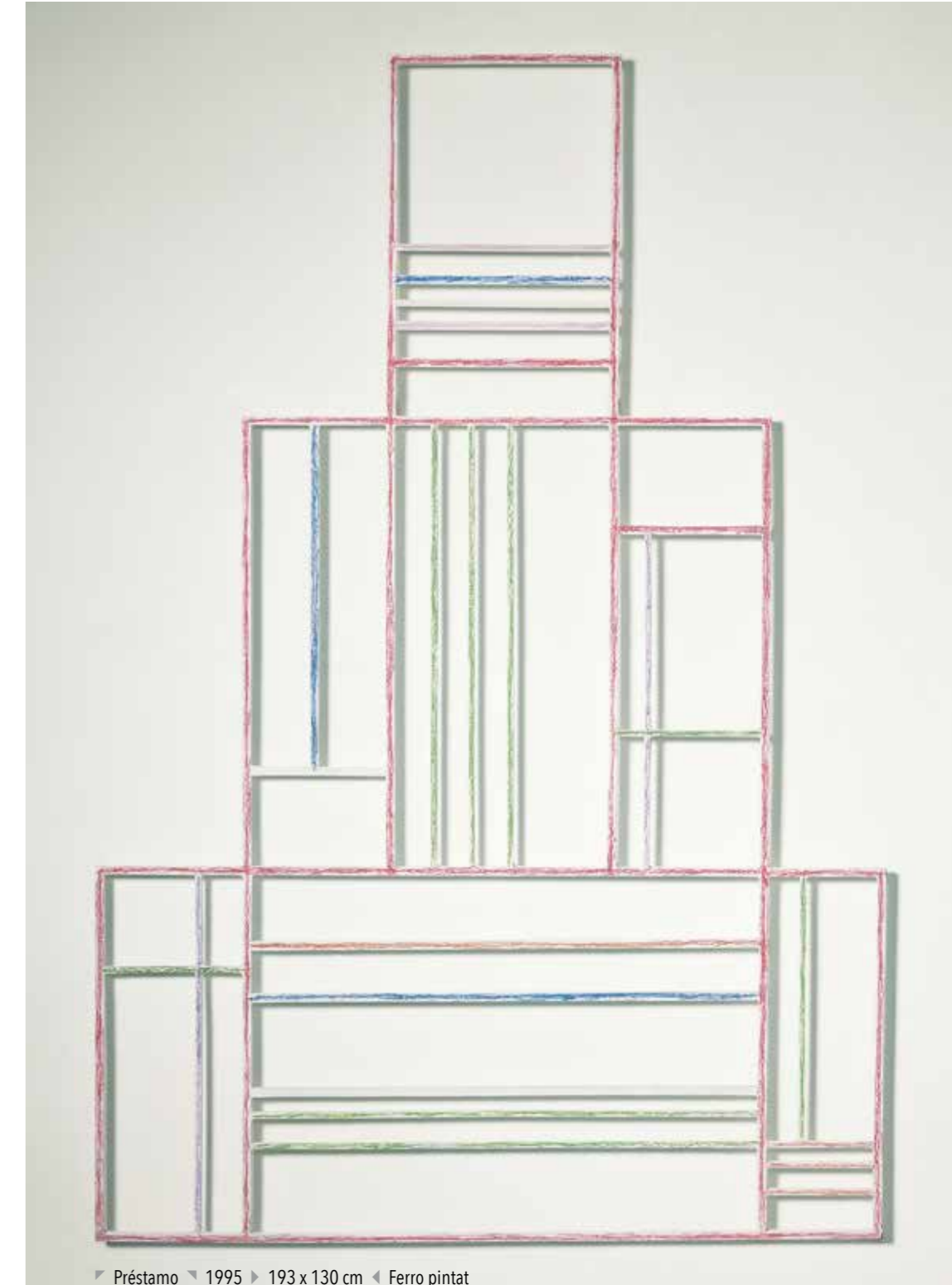
compulsivamente variaciones sobre formas y figuras del acervo colectivo del siglo XX. Tales estrategias contienen una esencia caricaturesca a la antigua usanza. Ese empeño por continuar usando, no mencionando, las imágenes públicas ya conocidas parece querer anunciarnos que las transgresiones históricas han llegado a su final. Ya solo cabe realizar imágenes de amalgama a partir de los artificios que nos acompañan habitualmente y que constituyen nuestro paisaje familiar. La crítica operativa de Heras hace aflorar de aquellas artimañas su carácter de mercadotecnia, su descarado cinismo, que espera reconocimiento y aceptación usando como marca del arte actual las figuras en cuya autoridad ya nadie, o casi nadie, cree, pero que todos, o casi todos, aceptan. El poder de la imagen es substituido por una simple sensación de familiaridad perceptiva; una caricatura de la caricatura que es el arte moderno naturalizando figuras y estilos a modo de un simulacro de paisajismo extendido cuya composición suele consistir en el pulido montaje y refundición de iconos ya conocidos.

Artur Heras procede a la contra cuando hace entrar la percepción de sus iconos reciclados en un humor dominante de extrañamiento, porque nos recuerda lo que ellas decían, no lo que queremos decir ahora sobre ellas. Genera una cierta incomodidad, una sensación dubitativa ante la mención de figuras típicas y estereotipadas que creíamos bien asimiladas pero que nos manifiestan ideas para nosotros inéditas. Conservan su crudeza y nos sitúan frente a frente ante nuestra tendencia a olvidar que hemos olvidado.²² Podemos responder con la sonrisa nerviosa motivada por ese punto, siniestro en el sentido freudiano, de la conciencia de haber visto algo desconcertante en las figuras supuestamente habituales. Si sus personajes y figuras públicas revisitados son caricaturas, lo son en el sentido moderno de lo cómico, pues reavivan la ley de los cuerpos a quienes representan desvelando sorprendentes combinaciones y produciendo reacciones que escuecen y se deslizan en nuestra memoria visual de manera disruptiva. Humor quínico, del cuerpo, sin subterfugios cínicos.²³

[Vicente Pla Vivas / Universitat de València / Departament d'Història de l'Art]

²² «... la distinció significativa es la que separa el mero olvido (como en el ejemplo de Heidegger del profesor que ha olvidado su paraguas) del olvido del olvido, la condición en la que ya no sabemos que algo ha sido olvidado.» SAPHIRO, Gary (2008): «El tiempo y sus superficies: postperiodización.» En HUYSEN, A. [et al.]: *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, p. 110.

²³ Es preciso recordar la distinción entre esta actitud *quínica* de los cuerpos irrumpiendo molestando en el espacio del consenso moral y lo *cínico*, tal como lo entendemos comúnmente hoy como lo que conduce a una acción adaptativa y descreída. Véase SLOTERDIJK, Peter (2003): *Critica de la razón cínica*.



► Préstamo ◀ 1995 ▶ 193 x 130 cm ◀ Ferro pintat

LABORATOIRE

Cette section réunit des œuvres réalisées sous le thème général de l'exposition *No ficción* mais en soulignant des aspects plus ouverts de son processus. Ce n'est pas un espace consacré exclusivement à l'expérimentation dans un sens strict. Ce ne sont pas des exercices formalistes. Les travaux présentés ici s'emploient à décrire une signification précise. Ils sont un simulacre d'expérience. Quelques œuvres proviennent de la série *"Pintat i expandit"*, qui, d'une manière schématique, peuvent être définies comme l'extension physique de ce qui est peint sur la surface du tableau, une prolongation qui, parfois, unit le concept au caractère physique d'objets ou matériels hors des limites du tableau.

D'autre part, le temps est le sujet principal qui embrasse les différentes visions en forme d'almanach du vécu personnel, comme dans les paroles des chansons et poèmes sélectionnés, mis en musique et interprétés par des amis collaborateurs. Fond musical composant des récits du quotidien poétiquement formulés, dans une extension, cette fois sonore, où la parole et la voix sont incorporées à l'expérience plastique.

365 + 1

L'année proposée ici est, d'une certaine façon, perpétuelle, parce qu'elle dispose pour chaque jour d'une feuille individualisée, sur laquelle figure le mois, mais pas le jour de la semaine; de cette façon nous pouvons la réutiliser. C'est une concentration de jours, conséquence d'une sélection aléatoire. Comment marier la spontanéité au passage du temps et à sa mesure? La mémoire peut être l'instrument pour le déterminer. Il y a des dates concrètes, chargées de signification collective, mais le passage de chaque jour ouvre la possibilité à des expériences personnelles et celles-ci sont une bonne façon de donner sens et contenu à notre temps.

Les dessins qui l'illustrent proviennent d'époques très différentes et distancées. C'est une compilation qui révèle une approximation à partir de la spontanéité du vécu.

C'est une collection de mémoire graphique similaire à une autobiographie accompagnée de mots d'auteurs, dont les livres traînent à la maison. Il y a, dans la sélection des fragments de textes, l'intention de souligner, pour certains, le regard plastique ou latent dans le récit; pour d'autres, les atmosphères proches ou les voix voisines. Une esquisse pour une petite anthologie de parcours existentiel, une façon de signifier que les jours passent en silence mais pas sans se taire.



LABORATORIO

Esta sección reúne obras realizadas bajo el tema general de la muestra *No Ficción*, pero empleando aspectos más abiertos en su proceso. No es un espacio dedicado exclusivamente a la experimentación en sentido estricto. No son ejercicios formalistas. Los trabajos aquí presentes tratan de describir una significación precisa. Son el simulacro de una experiencia.

Algunas obras proceden de la serie *Pintat i Expandit* en las que, de manera esquemática, se plasma la extensión física de lo pintado en la superficie del cuadro, una prolongación que, en ocasiones, une el concepto a la presencia física de objetos o materiales fuera de los límites del cuadro.

Por otro lado, el tiempo es el sujeto principal que acoge las diferentes visiones, en forma de almanaque auto-vivencial, en los poemas seleccionados y en las letras de canciones, musicalizadas e interpretadas por colaboradores amigos. Fondo musical que compone relatos cotidianos de formulación poética, en una extensión, esta vez sonora, donde la palabra y la voz son incorporadas a la experiencia plástica.

365 + 1

El año reunido aquí, en cierta manera, es perpetuo, pues dispone cada día de una hoja individualizada en la que figura el mes, pero no el día de la semana; de ese modo podemos utilizarlo una y otra vez. Es una concentración de días, resultado de una selección aleatoria. ¿Cómo aglutinar espontaneidad con el paso del tiempo y con su medición? La memoria puede ser el instrumento para determinarlo. Hay fechas concretas, cargadas de significación colectiva, pero el discurrir de cada día está abierto a nuestras vivencias personales y ese es un buen modo de dar significado y contenido a nuestro tiempo.

Los dibujos que lo ilustran provienen de épocas muy dispares y distanciadas. Son una recopilación que busca una aproximación desde la espontaneidad de lo vivencial.

Es una colección de memoria gráfica, similar a una autobiografía, acompañada de las palabras de autores cuyos libros andan por casa. Hay en la selección de los fragmentos de texto la intención de destacar, en unos, la mirada plástica o latente en el relato, en otros, las atmósferas próximas o las voces vecinales. Un esbozo para una pequeña antología de recorrido existencial, un modo de significar que los días van pasando en silencio pero no callados.

Es va acabar d'imprimir aquest dia del calendari d'Artur Heras "365+1"



04
juny

El vers que heu llegit ja és el passat
—ja ha quedat enrera després de la lectura—.
La resta del poema és el futur,
que existeix fora de la vostra
percepció.

Joan Brossa

VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

ISBN: 978-84-9133-013-4



9 788491 330134

CENTRE CULTURAL
LA NAU
VNIVERSITAT ID VALÈNCIA

*à cent mètres du
centre du monde*